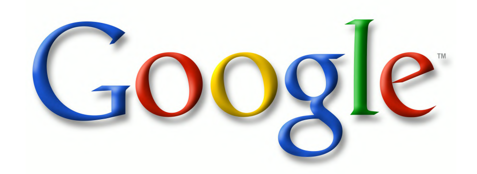
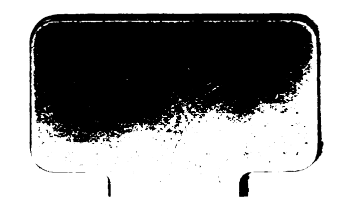
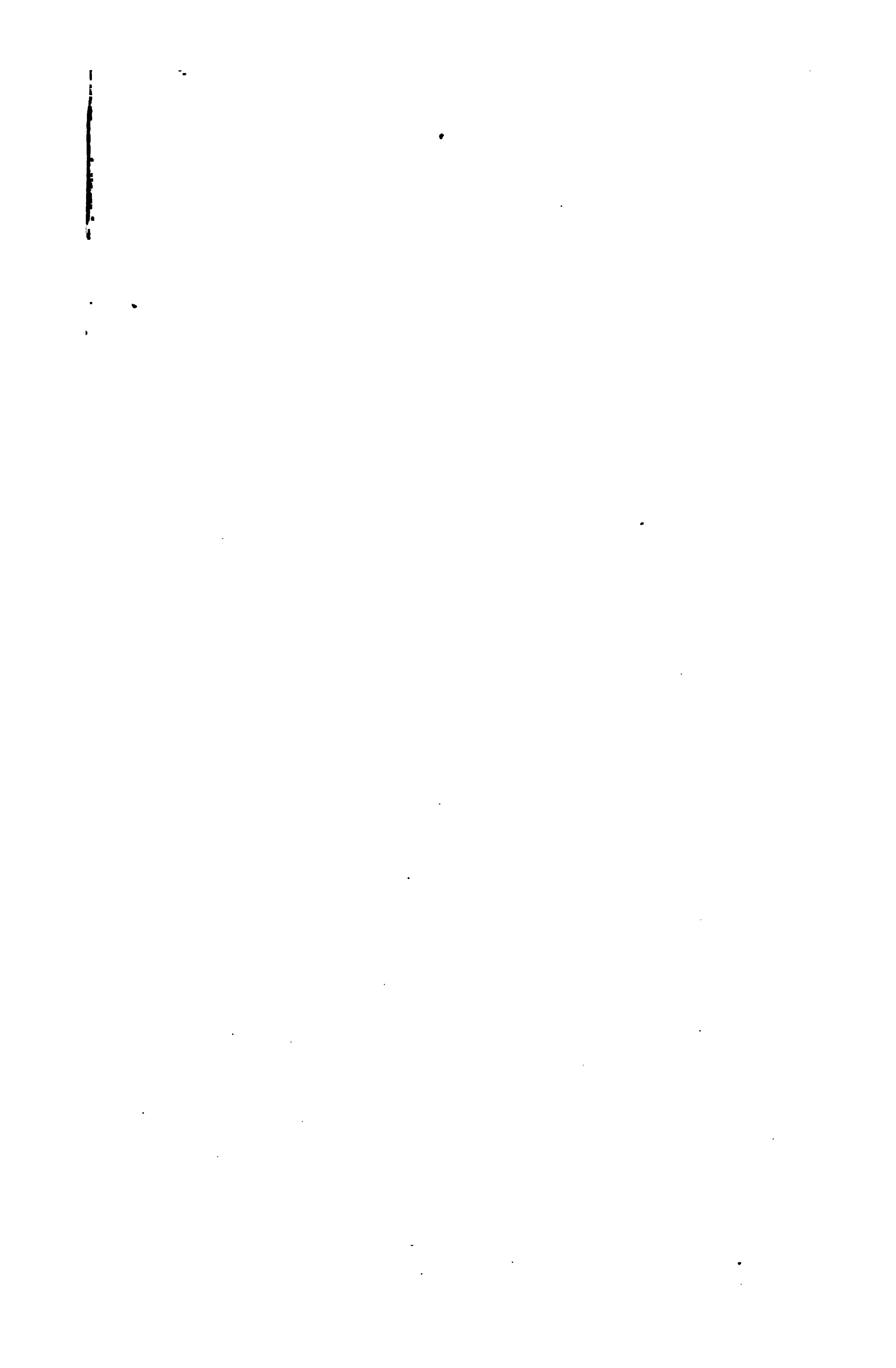





DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA
Taylor Institution




DOMINUS ILLUMINATIO MEA
Taylor Institution



Italienische
Forschungen

von

C. F. von Rumohr.

Dritter Theil.

Berlin und Stettin,
in der Nicolai'schen Buchhandlung.
1831.



ὡς ἂν εἴ τινες εὐψύχου καὶ καλοῦ σώματος γεγονότος διεῤῥιμμένα τὰ μέρη θεώμενοι, νομίζοιεν ἱκανῶς αὐτόπται γίγνεσθαι τῆς ἐνεργείας αὐτοῦ τοῦ ζώου καὶ καλλονῆς.

Polyb. hist. lib. I.

Vorbericht.

Seit Vasari ist für die Geschichte Raphaels und seiner Zeitgenossenschaft nichts Umfassendes, nichts Erschöpfendes geleistet worden. Vereinzelte Briefe, Nachrichten von bis dahin übersehenen Gemälden, neue Auslegungen von bekannten, gaben den Stoff, bald zu einem eigenen Schriftchen, bald zu erläuternden Anmerkungen einzelner Stellen des Vasari und anderer Schriftsteller der älteren Zeit; oder sie wurden den beiden Ausgaben der Künstlerbriefe beygegeben. Doch ungeachtet der versprechenden Titel vieler Kunstbücher hat Niemand bisher unternommen, in den handschriftlichen Urkunden jener denkwürdigen Zeit sich ernstlich nach neuen Thatsachen umzusehn, deren Mittheilung doch eben so lehrreich, als anziehend seyn dürfte.

Während einer früheren längeren Anwesenheit in Italien hatte ich mehr, um mich zu unterhalten, als in entschiedener Absicht gesammelt, was eben sich dar-

bot; in der Folge gestaltete sich aus diesen Materia-
lien ein Buch, welches, ungeachtet der großen Män-
gel seiner Redaction, doch in dem, freylich beschränkten
Kreise ungeheuchelter Kunstfreunde mit vielem Danke
aufgenommen wurde, eben weil es aus den Quellen
geschöpft ist und eigene Ansichten enthält. Vielleicht
wird es in dieser Art Literatur, welche compilatorische
Arbeiten überschwemmt haben, Veranlassung seyn, künf-
tig Autoritäten, denen man bald blindlings zu folgen,
bald ohne Gründe zu widersprechen gewohnt war, ei-
ner strengen, aber gerechten Kritik zu unterwerfen;
zudem, nach der Stellung und Lage eines Jeden, auch
die handschriftlichen Quellen zu benutzen, aus diesen
neue Thatsachen, oder Berichtigungen angenommener
Irrthümer an das Licht zu ziehn, endlich die Kunst-
geschichte nicht länger als ein Aggregat von Zufällig-
keiten und abgerissenen Thatsachen, sondern als ein zu-
sammenhängendes, gleichsam organisches Ganze aufzu-
fassen.

War nun freylich meine Arbeit nicht eigentlich
darauf angelegt, alles Erreichbare in sich einzuschlie-
ßen, so konnte ich doch den Wunsch nicht bewältigen,
ihr durch Einiges über die Epoche der höchsten Ent-
wickelung der neueren Kunst, besonders über Raphael,
gleichsam den Schlußstein zu geben. Verschiedene bis-
her, theils nicht erschöpfte, theils noch ganz unberührte
Quellen der Geschichte dieser Zeit waren mir ihrer
Stelle nach bekannt: das Hausarchiv der Gonzaga zu

Mantua für Giulio Romano und Tizian, der Medizeer zu Florenz für die Regierungen Leo X. und Clemens VII., endlich einige Handschriften besonders der florentinischen Bibliotheken. Nicht ohne Hoffnung war ich, auch in dem Hause Baglioni, selbst in Rom, einiges noch Ungenutzte aufzufinden. Ich kehrte in der Absicht, diese Quellen zu benutzen, nach Italien zurück. In den ersten Monaten meines neuen Aufenthaltes fesselten mich Unfälle; in der Folge verwickelte ich mich in verschiedene Besorgungen für das Königliche Museum zu Berlin, welche mich früher, als ich anfänglich bestimmt hatte, an die deutsche Grenze und in die Heimath zurückführten.

Der Wunsch, die Geschichte Raphaels und seiner großen Zeitgenossen durch bisher unbeachtete Thatsachen zu bereichern, das Ungewisse und Irrige aus Quellen erster Hand festzustellen und zu berichtigen, mußte demnach, da zur Rückkehr in meine andere Heimath wenig Hoffnung ist, vielleicht für immer aufgegeben werden. Doch belehrten mich verschiedene Werke, welche über Raphael auch ohne Zuziehung noch unbenutzter Quellen verfaßt worden sind, daß es so vieler Vorarbeiten nicht bedürfe, daß Jeder aus seinem Gesichtspunkte über den allgemeinen Charakter und die besonderen Werke Raphaels viel Neues auffassen und aussagen könne.

Unter diesen Werken ist das älteste: Braun, G. Chr., Raphaels Leben und Werke, Wies-

baden, 1815. 8., eine bloße Compilation, vornehmlich aus den Schriften der weimarischen Kunstfreunde und des verewigten Fernow. Es scheint dem Verfasser nicht allein an eigener Anschauung, nein sogar an nöthiger Bekanntschaft mit dem Zeitalter Raphaels zu fehlen.

Hierauf folgte: Iken, C. J. L., die vier italienisch. Hauptschulen der Malerey, nebst der raphaelischen, genealogisches Tableau, Bremen, 1821. Fol. Eine bloße Tabelle.

Rehberg, Friedrich, Rafael aus Urbino, München, 1824. 2 Theile mit 38 lithographirten Tafeln, Fol. Die eigenthümlichen Ansichten, Gefühle und Urtheile eines achtenswerthen Künstlers, welche, als für sich bestehend, von mir nicht benutzt werden durften.

Quatremère de Quincy, hist. de la vie et des ouvrages de Rafaël etc. Paris, 1824. 8. Dieses Werk giebt sich theils als eine historische Untersuchung, theils als eine ästhetische Kritik der Werke Raphaels. In Bezug auf die letzte bemerke ich, daß ich in der allgemeinen Auffassung des künstlerischen Charakters Raphaels ganz mit dem Verfasser übereinstimme, seine Schilderungen, vornehmlich der Bilder, welche vormals in Paris vereinigt waren, im Ganzen mit Vergnügen und Belehrung gelesen habe. Indeß ist er in der Kritik seiner historischen Autoritäten minder glücklich. Die Manier und den Charakter des

Vasari hat er nicht studirt, wie es nöthig ist, um zu unterscheiden, wo er meldet, wo nur schwatzt, wo er weiß, wo nur vermuthet. Im Allgemeinen setzt er in dessen Angaben eine Zuverlässigkeit voraus, welche man, ehe sie erprobt ist, denselben nirgend einräumen darf. Zudem folgt er mit blindem Glauben den neueren italienischen Schriftstellern, unter diesen besonders den Entscheidungen des Lanzi. Auf eine sehr zweydeutige Stelle in dessen Kunstgeschichte, auf eine Note der modernen Editoren des Vasari, stützt er die Angabe: das Bild im Hause des Marchese Rinuccini sey dasselbe, welches Raphael für den Canigiani gemalt habe; des Münchener Bildes erwähnt er gar nicht, entweder weil er davon keine Kunde erlangt hatte, oder weil er die Sache für abgemacht hielt. Doch wird seine historische Strenge besonders durch den Umstand verdächtig, daß der Verf. für die Angabe, die bekannte Jardinière sey für Siena gemalt, den Vasari citirt, welcher die Jardinière so wenig gekannt zu haben scheint, als die übrigen frühe nach Frankreich gelangten Bilder von Raphael, oder doch in Raphaels Geschmack. Nach des Vf. eigener Definition (p. 135.), der ich beypflichte, versteht Vasari überall bey dem Worte, Madonna, ein Brustbild der Jungfrau mit dem Kinde. Jenes Bild aber für Siena nennt er sowohl im Leben Raphaels, als in dem anderen des Ridolfo Ghirlandajo (welchem letzten Vasari höchst wahrscheinlich die Notiz von diesem Bilde verdankt),

schlechthin: Madonna. Daß Vasari an jener Stelle die Jardinière bezeichnet habe, ist eine Vermuthung des Mariette, welche Bottari in den Künstlerbriefen bekannt gemacht. Mariette wollte Kunde besitzen, daß Franz I. dieses Bild von sienesischen Verkäufern erstanden habe, und schloß daraus (doch etwas verwegen), es sey dasselbe, welches Vasari als von Ridolfo beendigt leichthin erwähnt. Bekanntlich wird die raphaelische Abkunft der Jardinière in Zweifel gezogen, hat man neuerlich ein Duplicat aufgefunden, welches vorzüglicher seyn soll, worüber nur an der Stelle zu entscheiden ist. Unter allen Umständen enthält das Werk des Vasari keine Zeugnisse für die Aechtheit des einen oder des andern Duplicats. — Ueberhaupt befürchte ich, daß Hr. Q. sein Studium dieses wichtigen Schriftstellers darauf eingeschränkt habe, die Lebensbeschreibung des Raphael zu durchblättern, weil er (p. 130. Anm.) behauptet, daß Vasari der sogenannten Madonna Franz I. gar nicht erwähne. Im Leben Raphaels freylich nicht; doch wohl im Leben des Giulio Romano, dem Vasari den größten Theil der Ausführung dieses Bildes beymißt, worin er wahrscheinlich den mündlichen Mittheilungen des Giulio gefolgt ist.

In Ansehung des Bildnisses aus dem Hause Altoviti giebt sich der Verfasser der Auslegung des Missirini ganz ohne Einschränkung hin. Weder Missirini, noch Wikar, dem die neue Conjectur eigentlich ange-

hört, haben, da sie doch nun einmal auf Vasari sich stützen wollen, das Bildniß sich recht angesehen, welches Vasari in einem sehr manierten Holzschnitte dem Leben Raphaels vorangestellt hat. Es ist abscheulich gemacht; doch sieht man, woher Vasari es entnommen; denn die Beleuchtung, die Haltung des Kopfes, der etwas vorgedrängte, geschwellte Mund, wie endlich die Parthieen des Haares, lassen nicht bezweifeln, daß jener unbekannte Formschneider einer sehr flüchtigen Zeichnung nach dem Bilde des Hauses Altoviti gefolgt sey. Allein auch die Sprachgründe des italienischen Gelehrten sind nicht so unumstößlich, als der Verfasser anzunehmen scheint. Missirini hat die Elocution des Vasari nicht genug berücksichtigt und, zu Ende seiner Deduction, diese wieder umgestoßen, indem er sagt: das possessivum, um auf das Subject bezogen zu werden, erheische den Zusatz, proprio. Denn es ist dieser Zusatz einleuchtend nur eine Verstärkung, keine Umwandlung des Sinnes. Dieselbe Construction umfaßt bei Vasari zwey in sehr verschiedenen Epochen Raphaels gemalte Bilder; übrigens ist es nicht nöthig das: fece a Bindo, so buchstäblich zu nehmen, sowohl in Ansehung der verknüpfenden Erzählungsweise des Vasari, als besonders des Umstandes, daß in dem zweyten, der Madonna dell' impannata, von Raphaels Hand keine Spur sich zeigt. Bindo konnte beide Gemälde aufgekauft haben; das zweyte verhandelte er an den Herzog Cosimo I.

Einwendungen dieser Art, deren ich gelegentlich verschiedene geltend zu machen habe, nehmen jedoch dem Werke nicht den eigenthümlichen Vorzug vieler französischen, practisch angelegt zu seyn, die Materien gut vertheilt, sie in eine bequeme Uebersicht gebracht zu haben. Es erfreute sich daher einer frühen Uebertragung in das Italienische, unter dem Titel: Istoria della vita e delle opere di Rafaello Sanzio da Urbino, del S. Quatremere etc. voltata in Italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di Francesco Lunghena. In Milano per Frco Sansogno 1829. XII u. 847 Seiten gr. 8., woraus auf eine ansehnliche Vermehrung, sey es brauchbarer, oder anderer Notizen zu schließen ist. Ich kenne diese Arbeit nur durch Auszüge, welche mir in Briefen und besonders im Kunstblatte (11. Nov. 1830.) zu Gesicht gekommen sind. Aus den letzten sehe ich, daß darin behauptet wird, Raphael habe des Ingegno Sibyllen in der Kirche S. Francesco zu Assisi benutzt, oder vor Augen gehabt, als er in, la pace, malte; eine der unhaltbarsten Behauptungen der Welt, da jene Sibyllen zu Assisi, wie ich gezeigt habe, geringe Producte eines Zeitgenossen, nicht des Perugino, sondern der Allori und des Vasari sind, des Adone Doni von Assisi, und nur durch eine Kette von Vermuthungen, Mißverständnissen und falschen Schlüssen den Ruf erlangt haben, jenem gewiß ganz alten, doch als Künstler fast unbekannten Meister anzugehören. Entstel-

lungen der Namen, z. B. „S. Domenico de' Cagli zu Urbino," für zu Cagli im Staate von Urbino, oder „S. Hortulanus," für Herkulanus, werden auf Rechnung des Auszuges, oder der Correctur zu setzen seyn. Doch schien mir nach diesen Proben nicht unumgänglich nöthig, die angekündigten Vermehrungen zu benutzen, welche ich vor der Hand auf ihrem Werthe beruhen lasse.

Demungeachtet bezweifle ich nicht, daß unter den von Lunghena nachgetragenen älteren Arbeiten Raphaels viele die Probe halten. Manche habe ich nach eigener Bekanntschaft angeführt und halte selbst den wenig wichtigen Sebastian des Kupferstechers Longhi zu Mayland für ächt, obwohl für das Fragment eines größeren Bildes. Dieses mag, gleich der Pietà des Grafen Tosi, gelegentlich der Versetzung des Sposalizio von Castello in die Lombardey gelangt seyn.

Der bezeichnete Auszug erwähnt des Gemäldes nicht, welchem Herr Longhi durch einen schon angekündigten sauberen Kupferstich seine Sanction zu geben sucht; indeß schreibt man mir aus Italien, daß sowohl dieses lombardische Cento, als manche andere Gegenstände der Speculation darin aufgeführt werden, was seyn mag, doch von mir nicht geradehin zu behaupten ist.

Das Bestreben, möglichst vollständig zu verzeichnen, was in der Welt für Raphaels Arbeit gilt, hat besonders die beiden letzten Werke nicht selten über

die Grenzen des Möglichen und Wahrscheinlichen hinausgeführt. Allein ungeachtet des Umfanges darin vereinigter Notizen von sehr verschiedenem Werthe, und meines eigenen viel eingeschränkteren Planes, habe ich das Verzeichniß der früheren Werke Raphaels noch um einige weniger beachtete Stücke erweitern können. Ueberhaupt schmeichle ich mir, die Jugendarbeiten Raphaels in eine bessere Folge und Ordnung gebracht zu haben, als die angenommene. Eine ernstliche Beschäftigung mit den Schulen zu Fuligno und Perugia, von welcher im vorangehenden Bande Rechenschaft abgelegt worden, hatte mich in den Stand gesetzt, durch den Nebel zu sehen, welchen die Druckschriften seit Vasari über die Jugend Raphaels verbreitet haben. Die verschiedenen Epochen des Pietro Perugino, welche doch schon Vasari, zwar allgemeinhin, doch ganz richtig bezeichnet, waren von den Verfassern der lettere Perugine, von Lanzi und anderen neueren Schriftstellern nie gehörig unterschieden worden; der Andrea di Luigi, genannt Ingegno, war, bis ich das historisch Sichere aufgedeckt, Gegenstand der lächerlichsten Träumereien; selbst den Pinturicchio kannte man wenig, unterschied seine eigene Arbeiten durchaus nicht von denjenigen, welche er mit Hülfe sehr verschiedener Künstler auf Unternehmung gemalt hat. So wenig vorbereitet, mußte es dem Historiker, wie selbst dem Kenner schwer fallen, Raphaels früheste Arbeiten von den verwandten und ähnlichen der Schulen, an

deren Wirksamkeit er Theil nahm, zu entwirren. Allein aus demselben Grunde wird es auch nur denen, welche, meinen Angaben im vorangehenden Bande folgend, mit jenen Schulen sich ernstlich bekannt machen, ganz möglich seyn, zu beurtheilen, was ich über Raphaels Jugend Neues aufgestellt habe. Nicht minder wird die Prüfung meiner Vermuthungen einer sehr thätigen Theilnahme des Ridolfo Ghirlandajo an der Ausführung eines der berühmteren Werke Raphaels eine genauere Bekanntschaft mit den Arbeiten jenes Florentiners voraussetzen, als die Kunstfreunde sich zu erwerben pflegen.

Die Abhandlung, welche diesen Band beschließt, ist die abgekürzte Bearbeitung einer Untersuchung, welche, anfänglich für den ersten Band bestimmt, nunmehr in diesem letzten ihre Stelle gefunden hat. So viel als möglich habe ich darin die Wiederholung dessen vermieden, was ich bey früherer Unterdrückung des Ganzen in einige der ersten Abhandlungen schon aufgenommen hatte. Gern hätte ich gelegentlich der Umarbeitung neuere Forschungen verglichen und benutzt. Indeß fehlt dem neuen, interessanten Werke Boisserée's bisher die historische Erläuterung, liegt diese überhaupt nicht im Plane der Mollerschen Denkmäler, wie anderer, unser Vaterland und Frankreich speciell angehender Bilder und Bilderwerke; in England, wo freylich in früherer Zeit sehr viel geschehen ist, behandelt man die Architectur des Mittelalters gegenwärtig

ganz als Geschmackssache; in Italien endlich wird die Kenntniß der Kunstbestrebungen des Mittelalters, welche man neuerlich durch einen Nachstich des Werkes von d'Agincourt mehr verwirrt, als befördert hat, gegenwärtig mehr, als jemals vernachlässigt. Was uns Tramontanen schon unser Alterthum, ist den Italienern, welche den Trümmern des classischen so nahe stehen, schon etwas modernes. Selbst in den früheren Zeiten wurden gelehrte Benedictiner, Pfarrer, Bibliothekare, ein Muratori, Gori und andere, mehr durch ein kirchliches, oder diplomatisches, als durch ein rein kunsthistorisches Interesse bewogen, Alterthümer des Mittelalters abzubilden, zu erläutern und herauszugeben.

Verzeichniß der Abhandlungen.

Erster Theil.

I. Haushalt der Kunst, Seite 1 — 133.

II. Verhältniß der Kunst zur Schönheit, 134 — 157.

III. Betrachtungen über den Ursprung der neueren Kunst, 157—179.

IV. Ueber den Einfluß der gothischen und longobardischen Einwanderungen auf die Fortpflanzung römisch-altchristlicher Kunstfertigkeiten in der ganzen Ausdehnung Italiens, 180 — 195.

V. Zustand der bildenden Künste von Karl des Großen Regierung bis auf Friedrich I. Für Italien das Zeitalter äußerster Entartung, 196 — 249.

VI. Zwölftes Jahrhundert. Regungen des Geistes, technische Fortschritte bey namhaften Künstlern, 250 — 282.

VII. Dreyzehntes Jahrhundert. Aufschwung des Geistes der italienischen Kunst; rascher Fortschritt in Vortheilen der Darstellung. — Einfluß der Byzantiner auf die Entwickelung der italienischen Malerey, 282 — 355.

Zweiter Theil.

VIII. Duccio di Buoninsegna und Cimabue. Sieneser und Florentiner. 1250 — 1300, Seite 1 — 38.

IX. Ueber Giotto, 39 — 75.

X. Ueber die besseren Maler des vierzehnten Jahrhunderts. Zur Mehrung und Berichtigung ihrer Geschichte, 76 — 122.

XI. Urkundliche Erörterung: Weshalb man den neuen Dom zu Siena unvollendet gelassen und sich begnügt hat, den alten schöner zu schmücken und zu erweitern. Nebst anderen Beyträgen zur Geschichte der italienischen Bauhütten. Dreyzehntes und vierzehntes Jahrhundert, 123 — 163.

XII. Von einigen Dunkelheiten und Verwechselungen des vierzehnten und folgenden Jahrhunderts. Alberto di Arnoldo; Piero Chelini; Lorenzo da Viterbo; Bernardo Rossellini; Urbano da Cortona; Antonio di Federigo, 164 — 209.

XIII. Entwurf einer Geschichte der umbrisch-toscanischen Kunstschulen, für das funfzehnte Jahrhundert, 210 — 383.

XIV. Die unumgängliche Vielseitigkeit in den Beziehungen, die Hindernisse der Entwickelung, die Ursachen des vorzeitigen Verfalles der neueren Kunst, 384 — 420.

Dritter Theil.

XV. Ueber Raphael von Urbino und dessen nähere Zeitgenossen:

I. Was Raphael vor allen neueren Künstlern ausgezeichnet, Seite 3 — 21.

II. Raphaels Jugendwerke, 22 — 76.

III. Raphaels Leistungen zu Rom unter Julius II., 77 — 120.

IV. Raphael, u. die Kunst überhaupt, unter Leo X., 121 — 154.

XVI. Ueber den gemeinschaftlichen Ursprung der Bauschulen des Mittelalters, 158 — 228.

XV.

Ueber Raphael von Urbino und dessen nähere Zeitgenossen.

I.

Was Raphael vor allen neueren Künstlern auszeichnet.

Obwohl seit etwa dreihundert Jahren in den gestaltenden Künsten verlockende Theorieen und blendende Erscheinungen unablässig die eine die andere verdrängt haben, nirgend ein sicherer Geschmack gegen die vorwaltende Neigung zum Neuen und Wechselnden sich behaupten konnte, so erhielt sich dennoch im Verlaufe dieser Zeit eine gewisse unentschiedene Meinung von dem überlegenen Verdienste Raphaels, wurden seine Werke von denen, welche vom Copiren sich Nutzen versprechen, stets als besonders musterhaft anempfohlen. In diesem Beginnen der ästhetischen Praxis liegt ein Widerspruch, welcher allein aus dem Kampfe des Gefühls gegen den machtvollen Einfluß theoretischer Richtungen zu erklären ist.

Diesen letzten hielt bey den Alten das lebendigste, richtigste Gefühl völlig die Wage. Die neuere Bildung hingegen begünstigt in Dingen des Geschmackes den Einfluß jeglicher, den Anschein eines methodischen Fortschreitens bewah-

renden Doctrin. Bey jenen blieb das Urtheil über die grösseren Künstler unangefochten, weil für deren sehr zugängliche Werke das Gefühl immerfort Zeugniß ablegte. Unter uns aber, wo sogar in der Sprache die lebendige Modulation mündlicher Mittheilung durch Schrift und Druck zurückgedrängt, die unmittelbare Anschauung geistvoller Kunsterzeugnisse durch den Kupferstich ersetzt wurde, gelangten Viele, welche den unmittelbaren Erzeugnissen des Geistes gegenüber verstummen, weil für das Ueberschwengliche das Maaß ihnen versagt ist, doch dahin, des ästhetischen Materiales gleichsam im Auszuge sich zu bemächtigen, durch Umfang der Kunde und Belesenheit sich geltend zu machen; wohingegen über die ächten Kunstwerke, bey deren weiter Verstreuung, nur Wenige ein sicheres und selbstständiges Urtheil sich bildeten. So konnten, in den letzten Jahrhunderten, Theorieen, deren consequente Anwendung das Vortreffliche herabsetzen, hingegen das Geringe und Schlechte hervorheben würde, doch, gegen die richtigeren Entscheidungen eines gebildeten Gefühles, bey der Menge Einfluß erlangen, und so lange darin sich behaupten, bis sie durch neue verdrängt wurden. Auch erlangte aus demselben Grunde Einiges, welches alte Schriftsteller poetisch, Anderes, was sie flüchtig ausgesprochen, oder sophistisch hervorgesponnen, ein Ansehn, ja auf die Thätigkeit moderner Kunst einen Einfluß, welcher, nach dem Zeugniß der Denkmale antiker Kunst, im Alterthume ihm keinerzeit in gleichem Maaße ist eingeräumt worden.

Freylich erheischt auch der Genuß, besonders aber die Hervorbringung des Schönen, ein gewisses Verständniß. Indeß wird die Begriffsentwickelung der ästhetischen Praxis, da sie unmittelbar aus dem Bedürfniß entspringt, nothwendig ist,

in allen Dingen dem Bedürfniß auch sich anpassen, anwendbar, brauchbar seyn wollen; während die Theorie, als freyes Geistesproduct, schon durch rednerische Methodik und formelle Consequenz sich auszeichnen und selbst befriedigen kann. Im Resultat beider Richtungen entsteht der Unterschied vornehmlich daher: daß die Praxis auch mit der Hervorbringung des Schönen sich beschäftigt, die Theorie aber nur mit dem Schönen selbst, wie und aus welchem Gesichtspunkt dasselbe ihr sich darbieten möge. Der Theoretiker fühlt also nicht leicht das Bedürfniß, die Schönheit, als etwas für sich Denkbares, von den schönen Erscheinungen abzusondern, befürchtet wohl selbst, das Schöne möge durch Zergliederung in seine Elemente in sich aufgehoben, vernichtet werden; wohingegen die Hervorbringung des Schönen unablässig darauf hinleitet, die Schönheit abgesondert aufzufassen, ihren abgesonderten Begriff bis in dessen verborgenste Theilungen zu verfolgen. Denn Kunstwerke, wie sie gleich einem einzigen, vollen Gusse erscheinen sollen, entstehen doch aus einer langen Folge von Ueberlegungen und Handlungen, in welchen bald die Schönheit im Allgemeinen, bald ganz untergeordnete Schönheiten das Augenmerk des Künstlers sind, wie selbst, nach geendigtem Werke, der genaueren Beurtheilung und Würdigung des Kenners.

Wer könnte bestreiten wollen, daß bei Auffassung umfassender Begriffe jedes unzeitige Hervorkehren des Untergeordneten, als eines Beschränkteren, störend sey? Also nicht ohne Grund bescheidet sich die Praxis, in der Bestimmung des allgemeinen Begriffes der Schönheit, mit dem Vorbehalte, in dessen innere Fülle näher einzugehen, und mit Beseitigung aller Emphase, welche sie den schönen Erscheinungen, dem

Schönen, aufbewahrt, nur dasjenige anzudeuten, was ohne Einschränkung und Ausnahme die Schönheit von anderen, besonders aber von solchen Begriffen unterscheidet, denen sie scheinbar näher verwandt ist.

Nicht bloß durch Schönheit, auch durch Güte und Wahrheit kann der Geist höchlich erfreut werden. Allein es zeigt sich die Güte im Wesen, die Wahrheit in der Ueberzeugung, die Schönheit nur im Scheine; weßhalb ein tiefer Denker unserer Zeit sie die „kraftlose" nennt. Also ist die Schönheit, auch zugegeben, daß schöne Erscheinungen (Schönes) Vorstellungen von Gutem und Wahrem erwecken können, doch an sich selbst weder Güte, noch Wahrheit; vielmehr: Erfreulichkeit des Scheines, des Anscheins, der Apparenz, deren Ursachen verschiedene sind. Freylich wird hiedurch dieser Begriff nur bestimmt, nach außen begrenzt, nicht aber schon erschöpft. Sehn wir daher unverzüglich, welche andere Begriffe die ästhetische Praxis seit den ältesten Zeiten jenem allgemeineren untergeordnet hat.

Ueberall, wo es die Fülle giebt, sucht man durch Eintheilung Uebersichtlichkeit und Ordnung zu erschaffen. Weßhalb denn sollte nicht auch der Künstler die einzelnen Schönheitsgesetze, deren Gewalt und Macht ihm täglich bemerklich wird, mit Schärfe auffassen, sie unterscheiden, und jedes für sich bezeichnen? Muß es doch dem Künstler sich aufdrängen, daß jener wohlgefällige Eindruck auf den Gesichtssinn, den er bey Verschmelzung seiner Tinten, Sammlung seiner Lichter, oder bey Abschleifung und äußerer Beendigung seiner Formengebilde allein bezweckt, auf ganz anderen Gesetzen beruhe, als die Uebereinstimmung in geometrischen Verhältnissen und Anreihungen, welche bey Anordnung und Zusammenstellung der

materiellen Theile des Werkes seine Aufmerksamkeit ausschließlich in Anspruch nahm; daß von noch anderen Gesetzen der Eindruck abhängig sey, welchen bestimmtere, durch das Kunstwerk anzuregende Vorstellungen auf das Gefühl bewirken werden. Schönheitsgesetze aber, von denen das eine in dem beschränkten Organismus eines menschlichen Sinnes, das andere, gleich der musicalischen Harmonie, in weitumfassenden Naturnothwendigkeiten, das dritte im sittlichen Gefühle gegründet ist, nöthigen, auf durchaus und schon in den Grundlagen geschiedene Schönheiten zu schließen: die sinnliche Annehmlichkeit; die Schönheit geometrischer Verhältnisse und Anreihungen; die Erfreulichkeit durch sinnliche Wahrnehmungen mittelbar in der Seele angeregter, bestimmterer Vorstellungen.

Indeß können diese allgemeineren Unterscheidungen der ästhetischen Praxis nicht genügen; es erheischt ihr Bedürfniß, denselben viele andere, noch speciellere Begriffe unterzuordnen. Der sinnlichen Annehmlichkeit: Schmelz, Contrast, Ton, Haltung, Harmonie der Tinten, gefällige Textur der Körper; der Schönheit der Raumverhältnisse, deren verschiedene Gattungen, etwa, das Gedrängte, Schlanke, Bewegte, Gesammelte. Endlich unterscheidet sie jene bestimmteren Vorstellungen, welche, durch sinnliche Wahrnehmungen in der Seele angeregt, in dieser befriedigende Gefühle erwecken, in Anmuth, Reiz, Würde, Erhabenheit, und so viele andere, in dem Gedächtniß der Gebildeten vorhandene und leicht aufzufindende Begriffe. Diese und die übrigen ihnen verwandten Begriffe sind auch in die Kunstsprache der Theorie übergegangen, wo sie, bey ganz verschiedener Ableitung, ihre richtige Stellung nicht immer zu finden wissen, daher im Wege stehen, und aus diesem Grunde

häufig jenen allgemeineren Begriffen, denen sie wahrhaft untergeordnet sind, höchst willkührlicher Weise nur beygeordnet werden.

Aus Uebelwollen, vielleicht auch nur aus Mißverständniß, hat man mir eingeworfen, vielmehr mich beschuldigt, ich bezwecke, das Schöne, oder den Inbegriff der schönen Erscheinungen, nach jedesmaligem Vorwalten der einen Schönheit über die andere in verschiedene Classen abzutheilen; etwa gleich einer bestimmten, doch schon veralteten Richtung der Theorie, in ein sinnlich und geistig, äußerlich und innerlich Schönes. Es ist nicht schwer, einzusehn, daß hier Begriffe mit Dingen verwechselt werden, daß man auf diese überträgt, was nur jene gilt. Vielleicht veranlaßte ich die ungerechte Beschuldigung durch Beyspiele, deren ich, nach allgemeinem Gebrauche, mich bedient habe, um jene Begriffe zu einer gewissen Anschaulichkeit zu bringen. Allein selbst, wenn ich versäumt hätte, diesen Grund, so wie die Seltenheit solcher ganz reinen Beyspiele, hervorzuheben, versteht es sich doch aus sich selbst, daß es der Praxis, eben weil sie, über Allgemeines verständigt, die schönen Erscheinungen als Concretionen auffaßt, in welchen jene allgemeineren Eigenschaften auf das innigste und in höchst verschiedenem Verhältniß verschmolzen sind, viel ferner liege, als der Theorie, das Schöne nach einem möglichen, doch stets verdeckten und ungewissen Vorwalten der einen Schönheit über die andere zu classificiren. Wo das Bedürfniß eintritt, auch das Schöne einer übersichtlichen, ordnenden Eintheilung zu unterwerfen, wird also die Praxis, in Erwägung, daß die Art und das Verhältniß des Zusammentreffens verschiedener Schönheiten zu einem schönen Ganzen nothwendig durch dessen eben vorwaltenden Charakter bedingt wird,

vielmehr nach diesem ihr Schönes unterscheiden, bestimmen, benennen wollen. Hierin ist ihr die Theorie bereits in das Handwerk gefallen; denn was sind jene Ideale der Altersstufen, der Geschlechter, bestimmter sittlicher und sonstiger Charaktere Anderes, als so viele Versuche, das Schöne nach dem Charakter des Ganzen zu classificiren? Doch, in Erwägung der unermeßlichen Mannichfaltigkeit in den Individuen denkbarer Charakterverschiedenheiten, bezweifle ich die Möglichkeit einer durchaus erschöpfenden Classification des einzelnen Schönen, dessen Bedürfniß wohl überhaupt, mit Ausnahme der Compendien, nicht sehr dringend ist.

Die ästhetische Praxis also, was man auch ihr willkührlich unterlegen wolle, geht davon aus: ursprünglichen Schönheitsgesetzen Unveränderlichkeit, abstracten Schönheitsbegriffen Allgemeinheit einzuräumen, den schönen Erscheinungen aber, als einem (durch den Charakter) Bedingten, unbegrenzbar Mannichfaltigen, unablässig Fortschreitenden, sich Verjüngenden, abzusprechen, was man eben Allgemeinheit nennt. Die Theorie hingegen verwirft, bestreitet, daß die Schönheit, als ein für sich Denkbares, abstract aufgefaßt werde, bemüht sich, aus einem daher unbefriedigten Verlangen nach Allgemeinem, Durchwaltendem, Gesetzmäßigem, das einzelne Schöne zu einem Allgemeinen, das Bedingte also zu einem Unbedingten, zu erheben. Wiederholte Versuche, aus dem Einzelnen, welches Neigung und Zufall jedesmal in Gunst gebracht, äußere Grenzen und materielle Normen des Schönen abzuleiten; Schönheitslinien und Normalformen; Definitionen des Schönen, welche eigentlich nur Verzeichnisse sind von willkührlich angenommenen Requisiten; wem könnten sie fremd seyn?

Aus diesen Umständen nun erklärt es sich, daß, während

in der ästhetischen Praxis Raphaels Werke die höchste Stelle einnahmen, die Theorie, wohin sich ihre Vorliebe wenden mochte, doch stets an denselben zu tadeln fand. Die Praxis, welche schön nennt und als ein Schönes bewundert, was Schönheiten darlegt, den Werth und Gehalt schöner Erscheinungen nach dem Werthe in ihnen vorwaltender Schönheiten abmißt, fand in Raphaels Werken nothwendig die größte Befriedigung. Die Theorie hingegen legte ihre abstracten Requisite, oder materielle Normen des Schönen, welche sie freylich meist auf empirischem Wege festsetzt und ableitet, daher häufig nach neuen Erfahrungen oder Gelüsten umgestaltet, als Maaßstab an jedes anerkannt Vortreffliche, also auch an Raphaels Werke, unterwarf diese immer neuen vergleichenden Prüfungen, deren Resultat nie günstig seyn konnte, da nicht leicht ein Einzelnes dem anderen durchgehend gleich sieht. Dieser Anwendung der Theorie begegnen wir indeß auch bey Künstlern, welche in den neueren Jahrhunderten nicht selten die Praxis des Gefühles theoretischen und kritischen Neigungen aufgeopfert haben.

Unstreitig besaß Vasari ein lebhaftes Gefühl für Schönheit, für ächtes Künstlerverdienst; wir dürfen daher annehmen, daß in seiner Künstlergeschichte Raphaels nicht alle Lobsprüche aus Manier und conventioneller Höflichkeit entspringen. Doch ist es unläugbar, daß in dieser unbillig gedrängten und flüchtigen Lebensbeschreibung die allgemeine Ansicht des Verfassers seinen Huldigungen Fesseln anlegt, bisweilen zu denselben in offenen Widerspruch tritt. Schon bey den Anhängern und Schülern des Michelangelo Buonarota hatte die Ansicht sich festgesetzt, es enthalte dessen, zwar einsichtsvolle, doch früher zur Manier gediehene Formengebung eine unumstößliche Norm

des großartig, wohl auch des unbedingt Schönen. Davon war auch Georg Vasari, der Wortführer dieser Schule, ganz durchdrungen. Mit bedeutungsvoller Zurückhaltung (er mochte das noch frische Andenken Raphaels scheuen) deutet er nun an zwey Stellen an, daß Raphael, was nach seiner Ansicht an ihm das Beste war, früher dem Carton von Pisa, später der Decke in der sixtinischen Capelle sich abgelauscht habe. Der Theorie nach blieb also dem Raphael schon damals kaum ein eigenthümliches Verdienst.

Nachdem in der Folge die Schule des Buonarota, in immer schwächerer Wiederholung übereinkömmlicher Formen, bis zum Ohnmächtigen sich erschöpft hatte, daher nun auch andere Verdienste ersten Ranges zu billiger Anerkennung gelangten, ward im Tizian, bald auch im Coreggio, ebenfalls irgend ein absolut Schönes entdeckt und wiederum, zugleich mit jener michelangelesken Großartigkeit der Umrisse als Maaßstab an Raphaels Werke angelegt *). Als endlich, in noch späterer Zeit, die Kunst ihre Praxis fast aufgegeben hatte, nur mit ihrer Theorie noch beschäftigt schien, sollten Raphaels Malereyen, um die Probe zu halten, sogar bildnerische Schönheiten darlegen, wurden sie daher mit bestimmten antiken Statuen, in welchen man nunmehr endlich das Aechte, unbedingt Schöne entdeckt zu haben glaubte, ganz im Einzelnen verglichen **).

Freylich nun konnte man dem glanzvollen Localton des Tizian, den kräftigen Gegensätzen des coreggesken Helldunkels,

---

*) S. Lettere sulla pittura etc. Roma 1754. To. I. p. 82. ff. Briefe Annibale's an seinen Oheim Ludwig Caracci.

**) Weimarische Kunstfreunde.

den großartig geschwungenen, festen Umrissen *) des Michelangelo, wie endlich der zierlichen Gediegenheit ganz bildnerischer Formen, in Raphaels Werken höchst selten und nur an solchen Stellen begegnen, wo die allgemeine Aufgabe, oder besondere Absicht des Künstlers deren Eintreten gestattete. Es ergab sich daher aus diesen verschiedenen Vergleichungen, daß Raphaels Arbeiten, wenn auch darin einige ganz gelungene Parthien, recht lobenswerthe Gliedmaßen vorkommen, doch eigentlich keine einzige ganz musterhafte (den angelegten Normen genau entsprechende) Gestalt enthalten **).

Es giebt keinen Ausweg, auf irgend eine Weise ist hier ein Irrthum. Angenommen, daß Raphael ein geringer Künstler sey, wie er doch seyn müßte, wenn alles zur Schönheit Gehörige ihm fehlte; weßhalb denn mit ihm rechten, weil er etwa nicht leistet, was jedesmal für das Höchste und Beste gilt? Ist er aber im Gegentheil ein vortrefflicher Künstler, so dürfte aus seinem Nichtübereintreffen mit den Vorstellungen, welche man jedesmal vom Schönen sich hat bilden wollen, mit ungleich mehr Sicherheit auf deren Beschränktheit, oder gänzliche Irrigkeit zu schließen seyn, als auf Mängel oder Unvollkommenheiten des Künstlers.

Ohne Begünstigung vorgefaßter Meinungen angestellt, würden demnach jene so oft wiederholten Vergleichungen der Verdienste Raphaels mit denen anderer Künstler und Kunstepochen vielmehr die Zweifel hervorgerufen haben: ob die

---

*) Lettere sulla pitt. etc. To. V. Lett. XLI. — che in quanto a certa fierezza e terribilità di disegno M. Angelo non tenga senza dubbio la prima palma.

**) Besonders naiv in einem Aufsatze der Propyläen; doch liegt derselbe Sinn schon in dem: altro che Rafaello, des Annibale.

Eigenschaften, welche in Raphaels Werken vermißt werden, an sich selbst vereinbar seyen; ob Raphael jenen, in seinen Werken vermißten, ganz einseitigen Vorzügen sein eigenthümliches Wollen mit gutem Nutzen habe aufopfern können.

Unerklärlich ist es, wie technisch höchst gewandte Männer, die Caracci und ihre Zeitgenossen, über die materielle Unvereinbarkeit der Virtuositäten, welche sie zu verschmelzen strebten, so dauernd sich haben täuschen wollen. Wie könnte denn der lichte Localton des Tizian mit den starken Contrasten des Helldunkels in den Gemälden des Coreggio, wie der malerische Schmelz dieser beiden mit den festen Umrissen des Michelangelo ausgeglichen werden? wie endlich, nach den Anforderungen einer späteren Zeit, die bildnerische Formengediegenheit mit dem zugleich noch immer in Anspruch genommenen malerischen Reize? Ein gelehrter, rücksichtsvoller Umriß würde die malerischen Strömungen von Licht und Schattenmassen, welche in den Gemälden des Coreggio bewundert werden, gleichsam in ein vorgezeichnetes Strombette einengen, Zerstückelungen der Massen, Härten hervorrufen, aufheben, was an dem Meister des Helldunkels geehrt wird. Michelangelesker Schwung, coreggeske Grazie, widerstrebt nothwendig jener verbreiteten Helligkeit des Tizian, welche nur mit seinen, höchst einfachen Umrissen auszugleichen ist. Endlich stellt sich die Unvereinbarkeit eines bildnerisch vollendeten Umrisses mit malerischem Reize in den Beyspielen vieler neueren, besonders der französischen Schulen, auch denen sehr anschaulich vor den Sinn *), welche

*) So schließe ich aus vielen öffentlichen Beurtheilungen moderner Kunstproducte.

in den Stylgesetzen der einzelnen Kunstarten Verschiedenheiten nicht einräumen wollen.

Indeß, wären nun auch diese in Raphaels Werken vermißten Vorzüge ganz so vereinbar, als man nicht selten gewähnt hat, so dürften sie doch an sich selbst des Opfers einer großen Eigenthümlichkeit nicht werth seyn. Große Meister sind, Tizian, Coreggio, Michelangelo, überraschender bey erster Bekanntschaft ihrer Werke, als die meisten Raphaels. Stellen wir aber im Geiste eine größere Menge ihrer Gemälde zusammen, oder sehen wir zufällig viele derselben vor uns vereinigt, so scheint, da alle dasselbe Wollen ausdrücken, in gewissem Sinne eins das andere entbehrlich zu machen. Auch muß es Kundigen auffallen, daß in denselben die angewöhnten Formen nicht selten dem dargestellten Gegenstande widersprechen, daß Michelangelo auch das Zarte riesenhaft, Coreggio auch das Männliche und Starke weich und schmelzend nimmt und behandelt; daß endlich Tizian auch in historischen Darstellungen nie zum Energischen sich erhebt.

Raphaels Bilder hingegen, wenn wir von den Logen zu den Stanzen, von diesen unmittelbar in die vaticanische Gemäldesammlung übergehn, dort, oder im Pallast Pitti, oder im vormaligen Museo zu Paris, sie in größter Menge vor uns vereinigt sehn, unterstützen, ergänzen sich gegenseitig, erhöhen eins das Interesse des anderen, weil in ihnen das Subjective nicht in dem Maaße vorwaltet, als in jenen, weil der Wille, weil die Fähigkeit, den gerade sich darbietenden Gegenstand richtig aufzufassen, ihn bis in sein innerstes Mark zu durchdringen, von der Gemüthsart und geistigen Eigenthümlichkeit des Künstlers nur im gehörigen Maaße, von angewöhnten Richtungen und Handhabungen aber durchaus nicht beschränkt

wird. Kunstwerke tragen nothwendig das Gepräge des Geistes, welcher sie hervorgebracht; gewiß hat auch Raphael die Milde seiner Gesinnung, die Ruhe und Besonnenheit seines Geistes nie verläugnen können. Allein eben in diesen Hauptzügen seiner Eigenthümlichkeit ist jene Objectivität gegründet, welche ungeachtet so vieler Unähnlichkeit in der äußeren Erscheinung doch Raphaels Werke denen der Alten vergleichbar macht, ihnen, sollten sie denn auch der überraschenden Virtuosität anderer Meister entbehren, doch so viel beschäftigende Mannichfaltigkeit, so viel tiefen Gehalt verleiht.

Doch, indem ich die Fähigkeit, gegebenen oder selbstgewählten Gegenständen der künstlerischen Darstellung ganz sich hinzugeben, sie zu durchdringen, in ihnen neu aufzuleben, als den meist unterscheidenden Charakterzug Raphaels auffasse, darf ich nicht unerwähnt lassen, was Anspruch zu haben scheint, davon ausgenommen zu werden.

Das erste, was hier auffällt, ist jenes an Nachahmung grenzende sich Anschmiegen an die Vorbilder, welche im Laufe seines Jugendlebens ihm sich dargeboten haben, besonders an Pietro Perugino, welcher, seit Vasari, für Raphaels Lehrmeister gilt. Diese Erscheinung indeß kann nur auf den ersten Blick befremden, da es bey näherer Untersuchung sich zeigt, daß dem Lehrling, Schüler und Gehülfen im alten Sinne des Wortes die Kunst und Art des Meisters für einige Zeit der Gegenstand war, den er vor anderen ins Auge faßte, wetteifernd zu erreichen, man könnte sagen, darzustellen strebte. Daß Raphael hierin es weiter gebracht als, selbst den Spagna nicht ausgenommen, alle übrige Schüler und Gesellen des Perugino, begründet demnach keinen Einwurf. Zudem zeigt sich gerade in seinen frühesten Arbeiten viel unabhängiges Ur-

theil; denn das Einzelne, der ganzen Zusammenstellung Untergeordnete, ist darin häufig durch Vergleichungen mit dem Leben verbessert, zu gleichgültigen oder ganz widrigen Manieren des Meisters ausgewichen, so daß man sagen dürfte, Raphael habe in den Arbeiten der bezeichneten Art den Perugino zugleich erreicht und übertroffen. Da nun schon in diesen Nachahmungen umbrischer Meister (wir werden sehen, daß Perugino wohl nicht allein auf Raphaels Jugendarbeiten eingewirkt hatte) so viel eigenes Urtheil, so viel selbstständiger Wille verborgen liegt, sind die Uebergänge von ihnen zu den nachfolgenden, unabhängigeren Arbeiten Raphaels gewöhnlichen Sinnen kaum bemerklich; was wiederum erklärt, daß die Kunstgeschichte, wie sie bestand und noch besteht, der früheren Hälfte der Wirksamkeit unseres Meisters nicht mehr als zwei Manieren zutheilt; zu viel und zu wenig.

Ob man überhaupt die mancherlei Kunst- und Bildungsstufen Raphaels, nachdem sie voraussetzlich genauer aufgefaßt, scharfsinniger unterschieden worden, als gemeinhin geschieht, mit einigem Grunde Manieren (Gewöhnungen der Hand) nennen könne, ist eine Frage für sich. Ich gebe zu, daß eine gewisse eigenthümlich markige Pinselführung seine Theilnahme an älteren Arbeiten im Geschmacke des Perugino eben sowohl bekundet und über jeden Zweifel erhebt, als später seine Retouchen in den Werken seiner Freunde, oder in den Vorarbeiten und Anlagen seiner Schüler. Indeß, da die Wendungen seines Pinsels, selbst des vertreibenden, überall eben so geistreich, als bewußt den Formen folgen, sichtlich durchhin vom Gegenstande herbeygeführt und geboten werden, so wird uns Raphaels Modellirung nicht wohl für Manier gelten können, vielmehr als eine nothwendige Folge jener Objecti-

jectivität erscheinen müssen, welche ihn von seinen Zeitgenossen, ich denke, günstig unterscheidet. Eine andere Eigenschaft seiner Arbeiten ist die Sauberkeit in deren Rändern, einfärbigen Grundflächen und ähnlichen Nebendingen; doch auch diese kann nicht wohl für Manier gelten, da sie aus Ordnungsliebe, Gewissenhaftigkeit und billiger Berücksichtigung der Ansprüche des Abnehmers entspringt. Endlich scheint selbst jene Eigenthümlichkeit seiner Pallette, der weißliche Grundton in den Lichtern seiner Carnation, der Vorbereitung seiner Gemälde anzugehören; denn in solchen, deren Oberfläche nicht angegriffen ist, verdecken ihn wärmere Tinten, denen er, als Unterlage ein erfreuliches Licht verleiht. Die Veranlassung führt hier die Bemerkung herbey, daß unter allen Malern der einzige Raphael sich bemüht hat, jenen lichten Glanz zu benutzen und auszudrücken, welcher im menschlichen Antlitz aus dem Hervortreten der Knochenbildung, in der Stirne, längs der Nase, unter den Augen, auch wohl am Kinn, zu entstehen pflegt. Die großen Coloristen der lombardischen Schulen mögen dem täglichen Vorbilde mehr fleischiger Bildungen nachgegeben, auch sonst das Bedürfniß strenger Formen weniger gefühlt haben; denn gewiß zeigen jene Theile in den Köpfen des Tizian dieselbe Weichheit, denselben Ton, als die anstoßenden Muskelbildungen, in denen des Coreggio aber etwas von der unverhärteten Beschaffenheit der Kinderköpfe. Dieses jedoch der Ehrfurcht vor unvergleichbaren Vorzügen ganz unbeschadet.

Es ist demnach der vulgären Kunstgeschichte nicht einzuräumen, daß Raphael jemals von Manieren sich habe beherrschen lassen. Suchen wir nun zu verhindern, daß man, den Namen, nicht das Vorurtheil ändernd, zum Style seine Zu-

flucht nehme, dem großen Künstler nicht mehr Manieren, sondern verschiedene Style beymesse.

Aus den Forderungen des jedesmaligen Gegenstandes, dessen begeisterte Auffassung vorausgesetzt, ergeben sich in den Kunstwerken viele und mehrfältige Schönheiten. Einige indeß, und keinesweges verächtliche, aus der Kunst an sich selbst, aus der Stellung, Anordnung und Vertheilung im Raume, aus gehöriger Handhabung des Stoffes, in welchem man bildet oder Gestalten erscheinen macht. Dem Wortgebrauche neuerer Künstler mich anschließend, habe ich in einer der früheren Abhandlungen, schöne Anordnung, den allgemeinen, billige Berücksichtigung, gewandte Beseitigung der Ansprüche des Stoffes, in welchem man gerade sich ausdrücken will, den besonderen (malerischen oder bildnerischen) Styl genannt. Daß solche, von den Forderungen des Gegenstandes ganz unabhängige Kunstvortheile denkbar, beachtenswerth seyen, daß deren Anwendung die Gesammtschönheit der Kunstwerke bedinge, wird nicht wohl mit Zuversicht geläugnet, überzeugend widerlegt werden können. Hingegen mag man über die Wahl des Wortes noch streitig seyn, eine andere Benennung an dessen Stelle setzen, welche vielleicht den Begriff ungleich zweckmäßiger bezeichnen wird, als Styl; ein Wort, welches ich eben nur, dem Gebrauche mich anzuschließen, gewählt habe.

In diesem Sinne genommen besaß nun freylich Raphael mehr Styl, als irgend ein anderer unter den größeren Künstlern der neueren Zeit. Ein solcher Styl ist indeß nicht, wie die Style der Italiener, der Manier fast gleichbedeutend, wie diese, Gewöhnung, Unart, so oder anders mit Stoff und Gegenstand umzugehn: sondern religiöse Unterwerfung unter allgemeine, unveränderliche Schönheitsgesetze, sey es aus einem feinsinnigen Gefühle, oder aus deutlicher Erkenntniß.

Bey größter Verschiedenheit der Aufgaben finden sich in seinen Werken, von den jugendlichsten bis zu den spätesten, doch an keiner Stelle Spuren jener Verwirrung, jener ungleichen, Leerheiten aufdeckenden Anhäufung, welche in neueren Gemälden so gewöhnlich und selbst in sonst vortrefflichen vorkommen. Bildnisse, oder Zusammenstellungen von wenigen und wenig bewegten Figuren halten ohne Zwang die Mitte der Fläche; ihre Umrisse nähern sich anmuthsvoll dem Rande, ohne ihn je zu berühren, zeichnen ihre Aus- und Einbeugungen gegen den Grund mit einem Liniengefühle, welches an musicalische Modulationen erinnert. Schwieriger indeß, als im Gesammelten, wird das Princip dieser Schönheit, ohne Beeinträchtigung des Gegenstandes, auch im Bewegten festgehalten; daher setzt nichts den Styl Raphaels in ein glänzenderes Licht, als eben der Tempelraub des Heliodor in den Stanzen des vaticanischen Palastes. Bekanntlich hatte man in der reflectirenden Kunstepoche der Caracci versucht, die geometrische Anordnung der Gemälde unter bestimmte Regeln und Vorschriften zu bringen, welche, wenn sie überhaupt aufzufinden sind, nicht vielmehr dem Gefühle hier Alles zu überlassen ist, doch gewiß damals viel zu beschränkt und beschränkend aufgefaßt wurden. Nach solchen, schwerfällige und erzwungene Gruppirungen begünstigenden Regeln, welche in der Theorie langezeit sich in Kraft erhalten haben, ward gelegentlich auch der Heliodor beurtheilt und angegriffen. Der leere Raum in der Mitte des Bildes, die Ungleichheit der Massen in den beiden einander scheinbar entgegengesetzten Gruppen, des Volkes und der Krieger, schienen unvereinbar mit den angenommenen Grundsätzen der Composition, des Kunstausdruckes für die Zusammenstellung der materiellen Theile eines Gemäl-

des. Oeffentlich ward dieses lange vorwaltende Urtheil zuerst im Ardinghello angegriffen, gezeigt, daß es hier galt, in die Bewegung der Boten des rächenden Gottes die Schnelligkeit des Blitzes zu legen, daher der Raum, den sie eben durchmessen, noch unbesetzt, der Volkshaufe noch zurückgedrängt erscheinen mußte; was in der That das Gewaltige und Uebermenschliche des Vorganges ganz unvergleichlich ausdrückt. Habe nun auch freylich die Aufgabe dem Componisten, als solchem, hier eigenthümliche Schwierigkeiten entgegengestellt, so verdiene er darum nur um so mehr Bewunderung, weil er sie mit größtem Erfolg überwunden. Denn er lasse das Volk in schräger Richtung sich in den Mittelgrund drängen, stelle daher nicht dieses, sondern den Pabst auf seinem Tragsessel (auch an dieser allusorischen Episode haben zu peinliche Kritiker Anstoß genommen) der Gruppe verjagter Krieger gegenüber, wodurch das etwa begehrenswerthe Gleichgewicht ganz wiederhergestellt werde. Uebrigens müsse die Mitte des Bildes auch geleert bleiben, damit der Hohepriester, dessen Gebet die ganze Handlung motivirt, deutlich gezeigt werden könne.

Gleiche Sicherheit des Geschmackes zeigte Raphael in Solchem, was nicht mehr, wie jenes, dem allgemeinen, jegliche Kunst, auch die Baukunst, umfassenden Style, sondern ausschließlich dem malerischen angehört.

In der Bildnerey beruhet die Darstellung auf einer gewandten Handhabung reeller Formen. Da nun hingegen die Malerey des bloßen Anscheines von Formen sich bedient, welchen sie künstlich auf einer Fläche hervorruft, so muß einleuchtend in ihr jegliches der Apparenz Entgegenwirkende, oder sie Aufhebende, sehr ernstlich zu vermeiden seyn. Dahin gehören Localtöne, welche durch eine ungehörige Farbe, durch

zu viel Dunkelheit oder Helle, Zusammenhängendes durchschneiden, also, was als Form erscheinen soll, in Flecke verwandeln. Dieses Gesetzes gewärtig suchte Raphael den Localton des Haares durch dessen Helligkeit mit dem Hauptlichte der Stirne in Zusammenhang zu bringen, die Lichtpartheieen seiner Gewänder, ohne lineärische Schönheiten zu vernichten, mit Anmuth in breitere Flächen zu vereinigen, Eindrücke und Vertiefungen durch sanfte Uebergänge in die anstoßenden Lichter zu verschmelzen.

Das Resultat der eben beschlossenen Bemerkungen könnte den Einwurf herbeyführen: daß Raphael, da sein reiner Geschmack in Dingen der Anordnung und malerischen Behandlung nie schwankt, nie ganz sich verläugnet, den Styl, den ich als ein Allgemeines auffasse, in sein Eigenthümliches verwandelt habe, nach welchem sein malerischer Charakter nun eben so sicher sich bestimmen lasse, als nach der Objectivität, welche ich oben hervorgehoben. Indeß kann der Styl, als etwas dem Handwerke der Kunst Gehörendes, erlernt, durch reflectirende Beobachtung und practische Nachahmung erworben werden; Raphael dal Colle, Domenico Alfani, Giulio Romano und andere sind dem von Urbino in diesem Kunstvortheile oft sehr nahe gekommen. Hingegen vermochten sie nicht, die Objectivität ihres Meisters und Vorbildes zu erreichen, weil dessen glücklichste Einigung liebevoller Hingebung und deutlicher Verständigung auf Anlagen und bildenden Lebensereignissen beruht, welche nicht wohl sich absichtlich herbeyführen lassen. Das ganz Unvergleichbare in Raphaels künstlerischem Wesen bleibt also, was ich bereits bezeichnet habe und nunmehr durch die verschiedenen Epochen seiner thätigen Laufbahn verfolgen will.

II.

Raphaels Jugendwerke.

Georg Vasari berichtet uns, daß Raphael, als Knabe, unter der Leitung seines Vaters, Giovanni Sanzio, in der Malerkunst den ersten Grund gelegt habe, aus dessen Schule sodann in die blühendere, berühmtere des Peter von Perugia gelangt sey. Diese Angabe stimmt zu den Sitten und Verhältnissen jener Zeit. Denn wer dazumal der Kunst sich zuwendete, ward schon als Knabe in die Lehre gegeben, damit er, was zum Handwerke gehört, erlerne, ehe das erwachende Selbstgefühl, das steigende Bewußtseyn ungewöhnlicher Naturgaben gegen niedrige und trockene Beschäftigungen verderbliche Unlust erwecke.

Seitdem, besonders durch Lanzi, auch für dasjenige Schöne und Liebenswerthe, welches ältere Kunstformen so häufig in sich einschließen, die Empfänglichkeit geweckt worden, hat man nach Arbeiten des Giovanni Sanzio sich umgesehn, auch zu wissen begehrt, wie Raphael in frühester Jugend wohl sich angelassen habe.

In Urbino werden verschiedene Stücke dem Vater beygemessen, welche Herr Johann Metzger, der bekannte florentinische Kenner, mir, dem jener Ort stets unzugänglich geblieben, als anmuthsvoll und anziehend beschreibt. Das eine, Maria mit dem Kinde, von einer Mauer in Sanzio's Hause

abgesägt und gegenwärtig in der Wohnung der Familie Salozio, wenn ich den Namen richtig schreibe; in einem anderen Hause derselbe Gegenstand a Tempera; endlich in S. Francesco ein Altarblatt, Maria auf dem Throne, umgeben von vier Heiligen, Johannes B., Franciscus, Sebastian und Hieronymus. Neben dem letzten knieet angeblich die Familie des Sanzio, der kleine Raphael zur Seite der Mutter. Vielleicht war das Gemälde ein Geschenk des Künstlers an das unvermögende Kloster, was ihm das Recht geben konnte, seine Familie darin einzuführen.

Durch eigene Besichtigung wurden mir zwey Gemälde von ungleichem Verdienste, doch ähnlichem, bleygrauem Tone bekannt, beide mit Aufschriften. Deren eine, auf einem Bilde der öffentlichen Gallerie zu Mayland, ist freylich an vielen Stellen unreinlich nachgeholt und lautet verdächtig, wie folgt: IOHANNES SANTIS VRB. P. Die Charaktere der anderen, auf dem ungleich schöneren Bilde der königl. Gallerie zu Berlin, Nro. 215 der ersten Abtheilung, haben ein ächteres Ansehn; auch scheint der anmuthsvolle Knabe zur Rechten in seinem Hemdchen den späteren Bildnissen Raphaels in etwas zu gleichen, was auch für die Echtheit der Aufschrift eine günstige Stimmung erweckt.

Ferner zeigt man zu Urbino in der Sacristey des Kirchleins S. Andrea ein rundes Bild auf Holz, welches Raphael noch in der Schule seines Vaters gemalt haben soll: eine heilige Familie, S. Joseph eingeschlossen. In diesem Bilde glaubt Herr Metzger, bey den jugendlichsten Unvollkommenheiten, doch den Genius Raphaels und sogar bestimmte, in späterer Zeit wiedereingekehrte Eigenthümlichkeiten, besonders der Färbung, wahrgenommen zu haben.

Unter den Trümmern einer der ältesten florentinischen Sammlungen fand ich vor einigen Jahren ein rundes Bild, welches mir in diese frühe Epoche Raphaels einzufallen schien. Der Gegenstand, die Madonna mit beiden Kindern und zween halberwachsenen Engeln, deren einer das Kind der Mutter zur Verehrung entgegenhält, der andere, niederknieend, den kleinen Johannes dem Jesuskinde zu empfehlen scheint, findet sich Stück für Stück in einem Bilde des Perugino aus seiner besten Zeit (von 1480—90), gegenwärtig im Hause der Grafen Mozzi zu Florenz, bey der Brücke alle grazie. Von diesem Bilde ist das unsrige eine Art Copie, doch nur der Zusammenstellung, der Motive, nicht der Charaktere und einzelnen Ausgestaltungen in den Lagen, Wendungen, Köpfen und Händen. In diesen zeigen sich bey wenig äußerer Fertigkeit so viel richtige, tiefbegründete Wünsche und Absichten, als in dieser Epoche und Schule, auf einer so bescheidenen Stufe der technischen Entwickelung, nur dem Raphael beyzumessen sind. Auch die ungemein schöne, zierliche Landschaft, der frische Localton der Carnation, die saubere Umränderung der Tafel in glänzendem Schwarz, scheinen für meine Vermuthung zu sprechen. Da endlich selbst mein Berichtgeber in Dingen der Stadt Urbino darin eine Annäherung an jenes Bildchen zu Urbino wahrzunehmen glaubte, der Preis aber auf zwanzig Zecchinen zu bringen war; so schwankte ich nicht länger, dieses jugendlich anmuthsvolle Bild für die Sammlungen der Majestät des Königs von Preußen zu erstehen. Im Museo zu Berlin hat es in der ersten Abtheilung die Nummer 222.

Mit Sicherheit weiß ich nichts anzuführen, was jenen frühesten, wohl auch noch bezweifelten Jugendarbeiten unmittelbar sich anschlösse. Hatte Raphael, wie doch nicht ohne

Grund angenommen wird, schon in der Schule und Werkstätte seines Vaters eigene, ganz lobenswerthe Bilder beendigt, so wird er in die Werkstätte des Perugino (wenn nicht auch noch anderer Meister) schwerlich als Lehrling, vielmehr sogleich als Geselle und Theilnehmer an den Arbeiten des Meisters eingetreten seyn. Als Pietro in Perugia sich niederließ, war er bereits den funfzigen nahe, war er, jenes edle Bestreben, welches ihn bis dahin über die meisten Zeitgenossen erhoben hatte, gegen einseitigen Erwerbsgeist vertauschend, von einem großen Künstler zu einem glücklichen Unternehmer von malerischen Erzeugnissen aller Art herabgesunken. Seine damaligen und späteren Arbeiten sind daher großentheils das Werk seiner Gehülfen und Schüler. Wer aber unter so vielen hätte mehr Hülfe gewähren können, als eben Raphael? Ich glaube dessen tiefeindringende, belebende Theilnahme an verschiedenen der späteren Werke des Perugino deutlich wahrzunehmen *).

In untergeordnetem Maaße zeigt sich dieselbe schon in jenem Altargemälde, welches vor etwa zwanzig Jahren aus dem Kloster zu Vallombrosa in die Gallerie der florentinischen Kunstschule gelangt ist **). Der Entwurf gehört unstreitig dem Pietro, welcher eben damals, sey es, um Zeit und Arbeit zu ersparen, oder auch um den Wünschen seiner Gönner zu entsprechen (das Einbrechen einer ganz neuen Kunstzeit mochte bey Vielen Bedenklichkeiten erwecken), die malerische Gruppirung seiner früheren Arbeiten gegen horizontale Auf-

---

*) Ich setze hier voraus, daß der Charakter, die Kunstepochen des Pietro, aus einer früheren Entwickelung (Th. II. S. 336. f.) bekannt sind.

**) S. diese Forsch. Th. II. S. 346. die Anmerk.

stellungen und regelmäßig figurirte Glorien zu vertauschen begann. Hingegen verrathen die Köpfe, Wendungen, Lagen in den Formen, wie in den Motiven an mehr als einer Stelle etwas jugendlich Raphaelisches. Besonders der Erzengel Michael zur Rechten des horizontalen Vorgrundes, welcher, schon ausgebildeter, in dem Gemälde der Karthause von Pavia von Neuem vorkommt, zeigt jenen kleinen gerundeten Mund, jene eigenthümliche Einfachheit in den Formen der Stirn und Nase, den so höchst genüglichen Ausdruck, dem wir, in Raphaels frühesten Arbeiten mehr als ein Mal begegnen werden. Hingegen ist der Sehnsuchtsausdruck in den beiden Hauptfiguren karikirt, mißlungen; Beweis genug, daß Perugino in diesem Bilde nicht selbst die Hand angelegt, vielmehr dasselbe Jünglingen überlassen hatte, welche Vieles erreichen, Einiges verbessern mochten, nur nicht eben dieses meist Eigenthümliche ihres Meisters.

Das bezeichnete Gemälde zeigt das Jahr 1500. Nach der Aufschrift an einem Pfeiler im Wechselgerichte (Cambio) zu Perugia waren dessen Mauergemälde in demselben Jahre bereits in Arbeit *). Der Zeit nach konnte Raphael auch in diesem umfassenden, jenem Altarbilde an vielen Stellen nicht unähnlichen Werke die Hand angelegt haben. Wirklich erinnern die Sibyllen und Propheten des schönsten Bildes an mehr als eine Episode in den bekannteren Arbeiten des jungen Raphael. Freylich werden diese Figuren seit einiger Zeit dem Ingegno beygemessen; indeß habe ich die Grundlosigkeit dieser Meinung bereits aufgedeckt **).

Endlich erschien mir auch das treffliche Altargemälde der

---

*) Ueber deren spätere Beendigung s. Mariotti lett. perugine, lett. VI. p. 258.

**) Forschungen. Th. II. p. 330.

Karthause unweit Pavia, welches Vasari im Leben des Perugino als dessen Arbeit bezeichnet und mit Lobsprüchen überhäuft, als durchaus raphaelisirt, im Ganzen, wie in den Theilen, völlig umgegossen.

In dieser frühen Zeit ward die Kunst gewerbsmäßig sowohl betrieben, als begünstigt; weßhalb ich nicht bezweifle, daß jenes schöne Gemälde dem weitberühmten Pietro aufgetragen worden; sein hoffnungsvoller Schüler oder Geselle war höchst wahrscheinlich damals selbst dem Namen nach in der entfernten Lombardey ganz unbekannt. Da nun auch in der Anordnung und Farbenwahl einiger Einfluß des Meisters bemerklich wird, so erkläre ich mir, daß Vasari, welcher nach vielen Umständen die Karthause zu Pavia nur flüchtig kann gesehen haben, bey der Kunde von jener Bestellung sich befriedigte. Ueberhaupt ist Vasari, den der Umfang seiner Unternehmung von genauer Erforschung des Einzelnen abgeleitet, nie dahin gelangt, die verschiedenen Epochen des Perugino, und in dessen späteren Arbeiten die Hand seiner vorzüglichsten Gehülfen befriedigend zu unterscheiden.

Bey Aufhebung des Klosters, in seiner Gesammtheit des größten Wunders der Lombardey, sind die größeren Abtheilungen dieses Altarbildes durch Ankauf in das Haus des Duca Melzi übergegangen; der Karthause blieb, in dem Giebelfelde des alten Rahmens, Gott der Vater mit dem Symbol des heiligen Geistes. Dieser Giebelschmuck fand und findet sich noch in einem älteren Altargemälde Raphaels zu Neapel und in dem alten Rahmen der Grablegung Borghese, in der Kirche S. Francesco zu Perugia; also war diese, freylich der umbrischen Schule seit lange geläufige, Verzierung auch dem Raphael ehrwürdig und beliebt.

Unter den übrigen Tafeln, denen im Hause Melzi, hat man das größere Mittelbild zur Ausgleichung verkleinert, auch sonst mit Barbarey besudelt. In diesem Stücke verehrt die Jungfrau das Kind, welches ein herangewachsener Engel ihr darreicht; wie oben, in dem älteren Bilde eine Vorstellung des Perugino, doch sichtlich mit Lust ergriffen und seelenvoller entwickelt. In der Luft schweben drey Engel, der Größe nach entfernt, doch hart gezeichnet, bunt colorirt, weßhalb der Restaurator versucht hat, sie durch Beschmutzungen zurückzusetzen, was jedoch den Zweck verfehlt. Das Kind und der Engel sind ebenfalls retouchirt; hingegen ist der schöne Kopf der Madonna ganz wohl erhalten.

Auf dem Seitenbilde zur Linken der Erzengel Michael, zwar in der Stellung jenes anderen in dem Altarbilde aus Vallombrosa, doch die Beine weniger gespreizt und ausgebogen, nach einem besseren Modell; die Hand auf dem Schilde sehr glücklich nach dem Leben, nicht in der angenommenen Manier des Perugino, sondern wahr und zierlich; auch sind hier die Gesichtszüge weniger kindisch, als des Georg in jenem offenbar älteren Gemälde des Jahres 1500. Auf dem anderen Seitenbilde zur Rechten führt der Schutzengel den jungen Tobias, beyde Figuren trefflich aus dem Typus des Pietro zu höherer Lebendigkeit hervorgebildet. In der Färbung ist das Ganze, so weit es bey gegenwärtigem Zustande noch zu beurtheilen ist, jenem älteren Bilde der florentinischen Akademie noch immer nahe verwandt.

Schon ungleich entschiedener scheint mir Raphael in einem anderen, kleineren Bilde sich auszusprechen, welches neuerlich aus einem Hause Baglioni zu Perugia in den Besitz des mehrgedachten Herrn Metzger gelangt, und, wenn ich

nicht irre, verkäuflich ist. Madonna mit dem Kinde, Halbfigur, etwa zwei Drittheile gemeiner menschlicher Größe. Im Ausdruck größte Ruhe und Genüglichkeit; in den Formen viel Wahrheit, Ergebniß antheilvoller Beobachtung; in der Carnation mehr Impasto, als dem Perugino gewöhnlich war, schwärzliche Schatten, deren wärmere Ueberzüge die Zeit verzehrt haben könnte, da keine Firnißlage die Oberfläche beschützt. In Ansehung dieser Zeichen größerer Selbstständigkeit darf angenommen werden, daß Raphael das Bild schon auf eigene Rechnung gemalt habe, wie es denn in vieler Hinsicht von den angeführten zu seinen Arbeiten in Città di Castello den Uebergang bildet.

Diesen letzten geht indeß eine Epoche voran, die sehr viel Räthselhaftes aufzeigt, deren Erfahrungen, Neigungen, Maximen oft müssen in der Erinnerung wieder aufgestiegen seyn, da sie auch in den späteren Jugendarbeiten Raphaels mehr als einmal sich verjüngt haben.

Wir entsinnen uns aus einer früheren Abhandlung *), daß Niccolò Alunno zu Fuligno einer kräftigen, bräunlichen Färbung geneigt war, welche Perugino und Pinturicchio nur vorübergehend, auch dann nur bedingt, Andrea di Luigi von Assisi hingegen ohne Vorbehalt angenommen. Den malerischen Charakter des Ingegno, über welchen Vasari, und, nach ihm Lanzi und Fiorillo ganz widerstrebende Dinge melden, suchte ich nach einem Bilde zu bestimmen, welches damals bey Herrn Metzger gesehen wurde, nunmehr in den Besitz eines florentinischen Kunstfreundes, des Herrn von Volkmann, übergegangen ist. Von ebenfalls abweichender Auffassung der

*) Th. II. S. 314. ff.

Formen abgesehn, unterschied sich diese Arbeit, wie überhaupt, so besonders von den späteren Werken des Pietro durch einen bräunlichen Ton, ungemeine Kraft in den dunkleren Tinten. Dieselbe Eigenthümlichkeit der Färbung zeigte sich in einigen Malereyen al Fresco zu Assisi, deren Urheber bisher unbekannt ist, welche indeß mit vieler Wahrscheinlichkeit dem einzigen damals in Assisi ausgezeichneten Meister beyzumessen sind. Sie setzten hier um so mehr Absichtlichkeit voraus, als es verhältnißmäßig schwieriger ist, in Frescomalereyen warme und kräftige Tinten hervorzubringen. Urkundliche Nachrichten, welche ich auf diese Veranlassung mitgetheilt, überzeugten uns, daß Andrea den Gebrauch seines Gesichtes, den er, nach Vasari, schon um's J. 1480 soll eingebüßt haben, noch um 1510 besaß; ferner, daß er schon 1483 zu Assisi ein ansässiger Meister war und seiner Vaterstadt auch in der Folge treu geblieben ist. Obwohl nun Vasari, nach so viel unnachdenklich erzählten Unvereinbarkeiten an dieser Stelle auf Glaubwürdigkeit wenig Anspruch hat, so trifft doch seine, der Zeit nach, irrige Kunde von päbstlichen Begünstigungen mit den geschichtlichen Urkunden im Allgemeinen überein *), was voraussetzt, daß sein uns unbekannter Berichtgeber jene Nachrichten nicht aus der Luft gegriffen, sie, wenn auch flüchtig, doch aus achtbaren Quellen geschöpft habe. Demnach kann auch dem, was Vasari von freundschaftlichen Berührungen mit dem Ingegno erzählt, etwas Wahres zum Grunde liegen, wobey sich darbietet, daß jene ansehnlichen Stellen, welche Julius II. dem Ingegno sicher verliehen hat, wohl auch durch die Verwendung Raphaels erlangt seyn möchten. Allein, da Ingegno

*) Th. II. S. 327.

schon im Geburtsjahre Raphaels ein ansässiger Meister war, muß sein Verhältniß zu Raphael, wenn ein solches je stattgefunden, nicht, wie es Vasari angiebt, als Freundschaft unter Jünglingen aufgefaßt werden, sondern als des Schülers, oder doch Gehülfen zu seinem Meister. Auch wenn es nicht in der Absicht liegt, wird doch nothwendig das Wohlwollen des erfahrenen Meisters gegen den Neuling in Rath, Anweisung, Unterricht, übergehen.

Wir besitzen keine Hauschronik des Perugino gleich jener des Francesco Francia, aus welcher Malvasia *) den Vasari in Vielem berichtigt hat; keine aufklärenden Briefe, noch andere Urkunden, aus welchen mit Sicherheit gezeigt werden könnte, in welchem Jahre seines Lebens, unter welchen Umständen und Bedingungen Raphael in die Werkstätte des Pietro eingetreten ist. Die unbestimmten, ich möchte sagen, leichtsinnigen Angaben des Vasari werden demnach die Möglichkeit nicht ausschließen, daß Raphael, ehe er als Gehülfe dem Perugino sich angeschlossen, eine gewisse Zeit mit dem Andrea di Luigi, als Schüler, oder als Geselle, gearbeitet habe.

Verschiedenes scheint zu bezeugen, daß eine solche Verbindung den Berührungen Raphaels mit dem Pietro von Perugia vorangegangen sey. Setzen wir, daß ich richtig gesehen habe, als ich in den eben bezeichneten Bildern des Perugino Raphaels Hand wahrzunehmen glaubte, so zeigt sich unser Künstler in diesen, das früheste vom J. 1500 etwa ausgenommen, schon ungleich reifer, männlicher, vorgerückter, als in einigen seiner Gemälde im bräunlichen Tone. Deren

---

*) Felsina pittrice, vita di Francesco Francia.

unschuldigstes, subjectiv kindlichstes, mindest gewandtes ist unstreitig jene kleine Madonna, welche zu Berlin aus der Sollyschen Sammlung in die Gallerie des Museums gelangte und in der ersten Abtheilung mit Nro. 223. bezeichnet ist. Die Unvollkommenheit der Uebergänge in den nackten Formen des Kindes, die enge Anlage der inneren Gesichtstheile, stehen sichtlich unter der Kunstbildung, welche ein so fähiger Jüngling schon in der Schule und Werkstätte des Perugino erlangen konnte und wirklich darin erlangt hat. Hingegen ist in der Pinselführung, ist im Impasto ein richtigeres Princip der Oelmalerey, als Perugino je aufgefaßt hatte. — Giovanni Sanzio malte a tempera; Raphaels Bilder in Urbino, das andere, welches ich nach Berlin gebracht, sind ebenfalls a tempera gemalt. Lernte Raphael die Oelmalerey vom Ingegno? Führte dieses Interesse beide Künstler zusammen? Gewiß nähert sich Raphael in seinen bräunlichen Jugendarbeiten mehr der Färbung des Alunno und Ingegno.

Sehe ich in diesem Bildchen auf den gerundeten Mund, die Kleinheit der inneren Formen, den verhältnißmäßig weiten und vollen Umriß des Gesichtes, so läugne ich nicht, daß Raphael bald nach diesem Bilde in dem Erzengel jenes florentinischen mit dem J. 1500 die Hand könne angelegt haben, dessen Gesichtsformen dieselbe kindliche Weise darlegen. Sehe ich hingegen auf das Princip der Färbung, so schließt sich an das Bildchen im Museo zu Berlin ein größeres näher an, welches Raphael, nach der Angabe des Vasari, für die Nonnen der peruginischen Kirche S. Antonio di Padua gemalt, darin das Christuskind, auf ausdrückliches Verlangen der guten Klosterfrauen, in ein weißes, rothgesticktes Hemdchen gekleidet hat. Seit längerer Zeit war dieses kraftvolle, etwas

dunkle

dunkle Gemälde an das Haus Colonna verkauft, dort wahrscheinlich, da Bottari nicht anzugeben wußte, wohin es gerathen sey, nicht aufgestellt worden; in der Folge, vor etwa zwanzig Jahren, gelangte es aus diesem Hause in die königl. Gallerie zu Neapel.

Dieses große Altargemälde ist schon ganz meisterlich gezeichnet und gemalt. Dessenungeachtet zeigt sich darin keine andere Verwandtschaft zum Perugino, als jene allgemeine, welche die umbrischen Schulen damaliger Zeit von denen der benachbarten Länder unterscheidet. Das Bild ist, wie die meisten des Alunno, sehr schmahl und hoch; die Composition entbehrt daher jener glücklichen Verhältnisse, welche den Perugino auszeichnen. Zu den Füßen des Thrones macht der kleine Johannes mit dem Christuskinde sich zu schaffen, welches die Händchen anmuthsvoll zu ihm herabreicht; auch dieses ein Motiv des Alunno. Zu beiden Seiten S. Petrus und Paulus in tiefglühenden rothen und gelben Gewändern. Im Antlitze der Madonna zeigt sich schon hier jener, vom Perugino ganz abweichende Charakter, dem wir später auch in den Madonnen der Kappelle Ancagani, des Hauses Contestabile, selbst noch in der Krönung der vaticanischen Gallerie begegnen werden.

Abweichung von der Art des Pietro Perugino, Rückkehr oder Hinneigung zu jener, wie ich annehme, älteren Förmlichkeit des Raphael glaube ich in verschiedenen anderen Gemälden zu entdecken, welche zum Theil unstreitig etwas jünger sind, als obige. Das älteste vielleicht jenes reiche anmuthsvolle, al guazzo auf feines Leinwand gemalte Bild der Anbetung der Könige, sonst in der Kappelle des Hauses Ancagani zu Spoleto, jetzt im Handel. Diesem ziemlich analog

eine Pietà in gleicher Manier, auf gleichem Stoffe, welche in das Museum zu Berlin gelangt ist (1ste Abtheil. Nro. 226.). Der alterthümlichen Randverzierung ungeachtet ist die Madonna im Hause Contestabile zu Perugia sichtlich schon etwas neuer.

Uns, die wir an eine langsame, sich zurückhaltende Bildungsart gewöhnt sind, wird es unsäglich schwer, die Blitzesschnelle in den Oscillationen der Entwickelung alter Künstler im Auge zu behalten. Es verwirrt uns, wenn wir sehen, daß Künstler von der Stufe, welche sie schon eingenommen, sich zurückwendend, ältere Eindrücke, welche vergessen schienen, wiederum auffrischen, ins Leben rufen, mit dem neu Erworbenen vermählen. Selten ist die Entwickelungsgeschichte selbst berühmter Künstler umständlich bekannt; auch Raphaels zu summarisch, um schon daraus die Verschiedenartigkeit der Erscheinungen seines Jugendlebens erklären zu können. Also werden wir von der Annahme ausgehen müssen, daß er, seit seinem Austritt aus der väterlichen Schule, unabhängiger gelebt und gewirkt habe, als geglaubt wird, daher, nach Gelegenheit, bald beym Perugino, bald wieder bey einem Anderen in Arbeit sich verdungen, abwechselnd wieder auf eigene Rechnung gemalt habe. Hierin streitet nichts gegen die Sitten und Verhältnisse jener Zeit, in welcher nur der eigentliche Lehrling gebunden war. Auch stehet ihm nichts entgegen, als ein Theil des kleinen Erziehungsromanes beym Vasari, welcher in dessen Manier liegt, in allen Künstlerleben sich wiederholt, daher auf historische Glaubwürdigkeit weniger Anspruch hat, als auf poetischen Reiz *).

*) Der Patre Pungileoni versichert uns in seinen über den Giovanni Santi zu Urbino angestellten Untersuchungen, von welchen ich erst,

Klar ist es, daß in der Geschichte Raphaels für alle jene jugendlichsten Erscheinungen weder ein Grund, noch selbst ein paßlicher Raum vorhanden seyn würde, wäre es unumgänglich, dem Vasari hier ohne Einschränkung beyzupflichten. Er setzt den Anfang der Laufbahn, der selbstständigen Wirksamkeit Raphaels in dessen Arbeiten für Città di Castello. Diese sind indeß schon sehr ausgebildet; wir müßten also, um die spätere Entstehung jener jugendlicheren Erscheinungen zu erklären, Rückschritte annehmen. Wie willkührlich! Nun ist ferner das Vorzüglichste der Bilder für Castello, das Sposalizio, mit dem Jahre 1504 bezeichnet. Von diesem Zeitpunct bis zu dem Eintritt Raphaels in einen ganz neuen, zum Gewaltigsten ihn fortreißenden Wirkungskreis (zu seiner Ankunft in Rom) blieben uns demnach nur vier kurze Jahre, welche ohnehin schon genug der Wunder, der künstlerischen Umwandlungen, der verschiedensten Leistungen aufzuweisen haben; so daß also, wie oben kein rechter Grund, so hier nicht einmal ein Raum für jene kindlich jugendlichsten Arbeiten vorhanden wäre, wenn wir nicht annehmen, daß solche sämmtlich vor dem Jahre 1504 gemalt worden sind.

Unter den Arbeiten für Città di Castello gilt dem Lanzi (nach einer Angabe der Einwohner, sagt er) ein Altarblatt in

---

nachdem Vorstehendes schon geschrieben war, nähere Kunde erhalten, daß derselbe schon im Jahr 1494 gestorben ist (s. das Testament und den Todtenschein des Giovanni Santi in Pungileoni's Elogio storico di Giovanni Santi. Urbino. 1822. p. 135. ff.). Diesem dürfte, wenn nicht aus den Urkunden selbst, nichts entgegenzustellen seyn. Da Raphael sich nun um diese Zeit im eilften Jahre befand, er aber, wie wir gesehen, erst gegen das Jahr 1500 in die Schule des Pietro Perugino gekommen seyn möchte, so gewinnen durch diesen Umstand alle obige Vermuthungen ganz ungemein an Wahrscheinlichkeit.

S. Niccola di Tolentino für das älteste; es sey in seinem sieb- zehnten Jahre, also um 1500, gemalt worden. Läge es über- haupt in des Lanzi historischer Manier, Data zu vergleichen, hieraus Folgen zu ziehn, so würde er, annehmend, daß Ra- phael schon 1500 auf eigene Rechnung gemalt habe, noth- wendig auf die oben entwickelten, oder ihnen ähnliche Resul- tate gelangt seyn. Das Bild selbst, welches Vasari aus Flüchtigkeit, oder weil er es nicht anerkannte, ganz übergeht, habe ich so wenig, als Castello überhaupt, gesehen; kann auch nicht angeben, ob es noch an derselben Stelle, oder gleich den übrigen veräußert sey. Indeß, wenn auch Manches in den sehr allgemeinen Angaben des Lanzi (die Sprüche in den Händen der Engel, die architectonische Einfassung des Gan- zen) die Möglichkeit nicht auszuschließen scheint, daß in jenen örtlichen Traditionen einiger Grund, das Bild also dem be- schriebenen der Nonnen des heiligen Anton von Padua etwa gleichzeitig sey; so wird doch, da Lanzi die früheren Kunst- stufen des Raphael nicht hinlänglich unterschieden hat, auf dessen Zeitangabe so wenig, als auf sein Kunsturtheil zu bauen seyn. Um so weniger, da ihm das Bild des Gekreuzigten, damals noch zu Castello in der Kirche S. Domenico, beynahe gleichzeitig (circa quel tempo) zu seyn schien.

Dieses Gemälde, welches gegenwärtig zu Rom die Gal- lerie des Cardinal Fesch verschönt, zeigt am Fuße des Kreu- zes die Worte: RAPHAEL VRBINAS P.; das Jahr ist nicht angedeutet. Es bildet indeß, ungeachtet der trügerischen Versicherung des Vasari und Lanzi, daß man dasselbe von den Werken des Perugino kaum unterscheiden könne, doch so- wohl in der Anordnung, als in der Zeichnung und im Auf- trage, bereits den Uebergang zu einer bestimmten, neueren

Richtung Raphaels. Es muß daher, wenn auch nur um Monate, doch immer später seyn, als das berühmte Sposalizio. Das letzte Werk, dem Vasari, Fortschritte annehmend (als wenn jedes Spätere nothwendig auch ein Besseres sey), ebenfalls den Vorzug gab, enthält an dem Tempelgebäude des Mittelgrundes die unverdächtige Aufschrift: RAPHAEL VRBINAS MDIIII. Diese Jahreszahl wird uns für das Jahr der Vollendung gelten müssen; wohl selbst für den Anfang des Jahres, da Raphael schon im Verlaufe des folgenden jenen ganz neuen Weg eingeschlagen hatte, zu welchem das Bild des Cardinal Fesch den Uebergang macht, und auf welchen wir später zurückkommen werden.

Ueber die Anordnung, den allgemeinen und besonderen Charakter der einzelnen Figuren habe ich nichts zu sagen; durch beliebte Kupferstiche ist das Bild auch bey denen bekannt, welche das Original nicht gesehen haben. Nur bemerke ich, daß in dem noch wohlerhaltenen, doch leider der Sonne bisweilen ausgesetzten Originale die Pinselführung geistreich modellirend, der Auftrag pastos und markig ist, auch bereits durch jene schon berührten, weißlichen, doch lichtvollen Töne der Carnation sich auszeichnet, welche unter den sparsamen äußeren Kennzeichen raphaelischer Gemälde das standhafteste, untrüglichste seyn möchten; auch, daß in den Köpfen, besonders in den ältlichen, viele Bildnisse vorkommen; endlich, daß in dem Bau der Gestalten bereits jene Neigung zum Schlanken, ja übermäßig Verlängerten hervortritt, welche, wie ich nachweisen werde, in der nun bald eintretenden Epoche Raphaels wiederholt sich bemerklich macht *).

*) Der Padre Guglielmo della Valle, zum Vasari, will, daß im Oratorio zu Città della Pieve die Anbetung der Könige mit dem J. 1504,

Doch, ehe ich diese ersten Symptome einer vorübergehenden Hinneigung zum Willkührlichen, Flüchtigen, bis zum Gezierten Anmuthigen, weiter verfolge, werde ich Einiges dem Sposalizio sich näher Anschließende, ihm wahrscheinlich Gleichzeitige, oder nahe Vorangehende einschalten müssen.

Unter den Arbeiten der bezeichneten Classe gewähre ich bereitwillig der Pietà des Grafen Tosi zu Brescia die erste Stelle. Die Höhe dieser kleinen Tafel beträgt etwa fünf Viertheile eines rheinischen Fußes; die Breite drey. Nach dem Herkommen, eine entkleidete Halbfigur; die Stellung, die Lagen der Glieder und Formen, hier nach einem wunderbaren Schönheitsgefühle in den engen Raum wohl eingeordnet. Der Ausdruck in dem schönen Antlitz, die reinen, züchtigen Formen, die edle Haltung des Bildes, der rechte Arm, bis zum Gelenke anliegend, von diesem aus sanft erhoben zum Segnen.

Leider hat dieses köstliche Bildchen der Restaurator so glatt gerieben, daß nur an einzelnen Stellen, unter den Augen,

---

welche gemeiniglich dem Pietro beygemessen wird, von Raphaels Hand a fresco gemalt sey. Im Allgemeinen ist dem Urtheil dieses anmaßlichen Mannes wenig zu trauen; indeß giebt seine Beschreibung des Werkes, welches ich nicht gesehen, seiner Vermuthung einen Anstrich von Wahrscheinlichkeit. Ein deutscher Künstler, welcher des della Valle Vermuthung nicht kannte, schrieb mir: „Die Anbetung der Könige von Pietro gehört zu dem Minderwichtigen, welches von diesem Meister mir zu Gesicht gekommen. Nahe gesehn, erscheint es als eine farbige Kreidezeichnung, so stark ist es schraffirt.“ Diese Angabe scheint jene Vermuthung zu unterstützen. Der Künstler suchte Pietro, fand etwas von ihm Abweichendes, daher sein Mißfallen. Die Schraffirungen, welche Raphael noch in der Disputa beybehalten, sind das Zeichen eines ungeübten Malers al fresco, welcher mehr beabsichtigt, als er auf ein Mal hervorbringen kann. Es verlohnte, an Ort und Stelle zu untersuchen, ob das Werk des jungen Raphael werth sey.

an der linken Hand, einige Spuren raphaelischer Modellirung wahrzunehmen sind. Auch zeigt es an vielen Stellen unwillkommene Retouchen.

Der linke Arm schließt sich, wie absichtlos den Blick auf die Seitenwunde lenkend, dem Leibe näher an, als der segnende rechte. Mit dem glücklichsten Tact für das Angemessene ist besonders in der Hand das Modell benutzt; sonst der Oberarm, wie es auf früheren Stufen den redlichen Zeichnern wohl begegnet, etwas lang genommen, die einzelnen Formen zu sehr hervorgehoben. Raphael scheint eben damals ein bestimmtes jugendliches Modell fleißig benutzt zu haben, welches in den Figuren des Sposalizio, der Bekleidung ungeachtet, sich fühlbar macht, und in der bekannten Sammlung von Handzeichnungen, sonst im Besitze des Malers Bossi, jetzt in der Akademie der Künste zu Venedig, wiederholt, in Studien, vorkommt.

Diese Zeichnungen, gegenwärtig sieht man sie vereinzelt an den Wänden eines inneren Zimmers der Anstalt aufgestellt, enthalten zugleich mit älteren und neueren Stücken eine nicht unwichtige Zahl von Studien Raphaels, deren ächte meist der Epoche des Sposalizio angehören. Es finden sich unter denselben Studien zu Figuren der Libreria im Dome von Siena, zum Kopfe des Johannes in der Krönung der Jungfrau, sonst in S. Francesco zu Perugia, jetzt in der vaticanischen Gallerie.

Schöner, tiefer, gefühlvoller, dem Bilde zu Brescia ähnlicher ist freylich die wundervolle Zeichnung der Bibliothek Ambrosiana zu Mailand, in der Sammlung des weyland Padre Resta, F6. b. Dort wird sie dem Piero della Francesca zugeschrieben, ein Name, auf welchen Alles paßt, weil mit

demselben gegenwärtig keine Vorstellung zu verbinden ist; den selbst Vasari sichtlich mehr aus Patriotismus begünstigt. Indeß, unangesehn, daß unsere Zeichnung im Saume ein R. zeigt, welches nicht zufällig, noch eingeschoben zu seyn scheint, bezeugt Form, Wendung, Ausdruck, Zeichnungsart, daß sie dem Raphael von Urbino, und zwar der Epoche seiner Wirksamkeit angehöre, welche uns gegenwärtig beschäftigt.

Sie ist auf grundirtem, mit Bleyweiß überzogenem Papier in Sepia, Zinnober und Weiß schraffirt. Der Gegenstand: jugendlicher Christuskopf, etwas zur Seite geneigt, der Hals bis zum Ansatze der Schulter. Der Kopf ist jenem in der eben beschriebenen Pietà nicht unähnlich, doch wahrscheinlicher vorbereitendes Studium zu einem anderen Bilde, welches, aus dem Hause Inghirami veräußert, im Jahre 1818, von der Majestät Ludwigs, Königs von Bayern, für Dessen reiche Kunstsammlung erstanden wurde.

Der Gegenstand des bezeichneten Bildes ist die Auferstehung des Erlösers. Obwohl die Figur des Heilands, welcher hier nicht schwebt, sondern auf dem Rande des Grabes steht, an verwandte Motive des Perugino erinnert, so ist doch das Antlitz beseelter, in den Formen des nackten Oberleibes, besonders jedoch in den Händen mehr unmittelbare Beobachtung und Kenntniß der Natur, als selbst in den besten Arbeiten des Pietro je sich verräth. Wenn die schlafenden Soldaten ihm frey nachgeahmt sind, so ist doch der fliehende im Mittelgrunde neu, die Landschaft reicher, mehr Kraft und Klarheit in der Carnation. Auf dem Schilde des einen Wächters zeigen sich Spuren der Worte: RAPHAEL SANTIVS. Indeß ist ihre Aechtheit der Uebermalung willen zweifelhaft. Auch pflegen auf den Altarstaffeln die Aufschriften nicht angebracht zu werden.

Mit diesem Bilde zugleich ward ein gleich großes, die Taufe Christi, erstanden; beide scheinen, ihrer öligen Ueberzüge ungeachtet, a tempera gemalt zu seyn; vielleicht, weil sie, obwohl in Oel, doch wie a tempera behandelt sind, was in den früheren Arbeiten Raphaels nicht ohne Beyspiel ist. Gewiß sind beide Ueberreste einer Altarstaffel von besonders sorgfältiger Behandlung und ungewöhnlicher Höhe; denn an den Rückseiten waren, als ich sie sah, Spuren der Säge bemerklich, welche das früher stärkere Brett in seiner Dicke durchschnitten hatte. Ich setze hier als bekannt voraus, daß bey Gemälden, welche von Anbeginn die Bestimmung erhalten, in Rahmen aufgehängt zu werden, die Tafeln auch darauf eingerichtet, das ist, in gehörigem Maaße verdünnt werden. Bey verschiedenen älteren Gemälden Raphaels, denen diese Zierde vormals sicher nicht gefehlt hat, versäumte Vasari die Gegenstände des Gradino anzugeben. Es können daher noch immer vergessene Arbeiten dieser Art an das Licht treten. Kürzlich brachte man solche Stücke zu Rom in den Handel, deren Aechtheit, ich habe sie nicht gesehn, von Kennern anerkannt, doch ihr trauriger Zustand nur um so mehr bedauert wurde. Auch scheint die Anbetung der Könige in der Gallerie des königlichen Schlosses Christiansburg zu Copenhagen, obwohl sehr glatt gerieben, auch ihrer Velaturen beraubt, einem raphaelischen Gradino derselben Kunststufe entnommen zu seyn. Drey kleine Runde, welche auf schwarzem Grunde zwey Schutzheilige von Perugia (S. Lodovico und S. Ercolano), und das mittlere eine Pietà enthalten, wurden mir, als Ueberreste des Gradino der Krönung der Jungfrau, sonst in S. Francesco zu Perugia, von den Vorstehern dieser Gemeinde abgetreten. Ich hatte das Glück, sie der königlichen Hoheit des Kronprinzen von Preußen darbringen zu dürfen,

dessen für jedes Edle und Hohe empfängliche Gemüth dieses Opfer zu würdigen gewußt. Der bekannteste Kunstfreund, Herr Wikar, Maler, zu Rom, besitzt ein viertes Rund mit einer heiligen Katharina, welches demselben Gradino angehört und mit den übrigen Stücken gedient hat, entweder kleine Vorsprünge zu verzieren, oder auch längere Abtheilungen von einander abzusondern. Auch dieser mit den äußeren Kennzeichen Raphaels sehr vertraute Kenner, vormals ästhetischer Commissar der französischen Republik in der Zeit ihrer Ausbreitung über Italien, war der Abkunft seines Fragments sehr gewiß, was die Vermuthung erweckt, er kenne dessen Ursprung.

Zwey Zeichnungen, deren schon Vasari allgemeinhin erwähnt, stehen nach ihrem Charakter dem Sposalizio sehr nahe; die eine im Hause Baldeschi zu Perugia, die andere unter den Handzeichnungen der florentinischen Gallerie der Uffizj; beide Entwürfe für Wandgemälde des Chorbüchergemaches (libreria) im Dome zu Siena, beide in derselben Manier, braun mit Sepia getuscht, und, kaum noch bemerklich, mit Deckweiß nachgehöht.

Hier begegnen wir von Neuem jener vorwitzigen Willkührlichkeit, welche der modernen Kunsthistorie so häufig für Kritik und Kennerschaft gilt. Vasari, die Quelle, aus welcher hier allein geschöpft wird, sagt im Leben des Pinturicchio: „Raphael machte die Entwürfe und Cartons für sämmtliche Darstellungen,“ und dagegen im Leben Raphaels: „er habe für jenes Werk einige Zeichnungen und Cartons gemacht.“ Vasari war demnach nicht gewiß, ob Raphael nur einige, oder alle Darstellungen entworfen; ob er nur Skizzen und Entwürfe, oder ausführliche Zeichnungen in der Größe

der Gemälde gemacht habe. Gegen das letzte sprechen zwei gleich erhebliche Umstände. Der eine: daß nun seit dreyhundert Jahren kein eigentlicher Carton irgend einer der zahlreichen Darstellungen der Libreria an das Licht getreten ist; der andere: daß die Gemälde selbst in keinem Theile so streng, durch Beobachtung, oder ernstliche Ueberlegung ausgebildet erscheinen, daß man genöthigt, oder nur berechtigt wäre, anzunehmen, sie seyen mit Hülfe und nach der Vorschrift von Cartons im eigentlichen Sinne ausgeführt, deren Gebrauch überhaupt damals noch nicht allgemein war.

Es bliebe demnach nur so viel auszumachen, welcher von beiden entgegengesetzten Angaben des Vasari man zu folgen habe. Lanzi versichert *): es befriedige ihn die erste mehr, als die andere; seine Gründe sind indeß von so leichtem Gehalt und so leichtfertig hingeworfen, daß sie der Kritik keine Anknüpfungspunkte darbieten. Auch wird es unnöthig seyn, sie ernstlich zu nehmen, theils weil sie darauf nicht Anspruch machen, theils, und besonders, weil es sich aus dem Thatbestande ergiebt, daß jene Darstellungen aus dem Leben Pius II. in der Libreria des Domes nicht wohl sämmtlich von Raphael können entworfen seyn.

Daß bisher nirgendwo andere, als die genannten Zeichnungen sind gesehn und erwähnt worden, möchte dem Zufall beyzumessen seyn, weßhalb ich auf diesen Grund verzichten will. Allein woher die Zeit nehmen? Sehr genau wissen wir nicht, wann man begonnen habe, in der Libreria zu malen; doch in Ansehung des Umfanges der Unternehmung und der Gewißheit, daß sie längst vor dem Todesjahre Pius III.

*) Lanzi, sto. pitt. scuola Rom. ep. seconda.

(1503) muß in Arbeit genommen seyn, wird es höchst unwahrscheinlich, daß Raphael den ersten Gedanken des Ganzen gefaßt, und die einzelnen Darstellungen sämmtlich entworfen habe. Wie jung mußte er seyn, als das Werk begonnen wurde; wie mannichfach sahen wir ihn während eben dieser Jahre beschäftigt. Indeß bedarf es, eine ganz willkührliche Annahme zu widerlegen, keiner so weit hergeholten Gründe; die Sache spricht für sich selbst; denn mit Ausnahme derjenigen Darstellungen, deren Entwürfe von Raphaels Hand noch vorhanden sind, widerstreben alle übrigen dem Charakter selbst seiner frühen und frühesten Zusammenstellungen durchaus, unterbricht und verknüpft in ihnen keine Art gegenseitiger Beziehung die quadratäre Anhäufung ihrer zahlreichen Figuren.

Vasari spricht unter allen Umständen nur von Entwürfen und Zeichnungen; doch, nicht befriedigt durch die möglichst weite Ausdehnung des Sinnes seiner Angaben, gefällt man sich, dem Raphael selbst deren malerische Ausführung beyzumessen. Wer den naiven Localpatriotismus italienischer Städter kennt, den wird es nicht befremden, wenn auch die Sieneser einem der gerühmtesten Werke ihrer Stadt durch einen solchen Namen größeres Ansehn zu verleihen wünschen. Diese haben den Bottari überredet *), dem wiederum Lanzi gefolgt ist. Bottari indeß begnügt sich, in dem letzten, gegen die Kirche gewendeten Bilde, der nach 1503 gemalten Krönung Pius III., Raphaels Hand, „sogar dessen Färbung" wahrzunehmen (seine Färbung in einem Mauergemälde? woher nimmt er die gleichartigen und gleichzeitigen Gegenstände der Vergleichung?). Lanzi aber sagt zu dieser Bemerkung:

*) S. denselben zum Vasari, in der röm. und neueren Edd.

„es scheint also, daß Raphael bis zu der letzten Darstellung fortgefahren habe, an dem Werke zu arbeiten," knüpft an diese Worte Lobsprüche auf das Ganze, als eines Werkes, welches dem Raphael in Ansehung seiner Jugend die größte Ehre bringe, fast unerklärlich sey, so daß er durch den Kunstvortheil weltmännisch leichter Transitionen Raphaels Theilnahme an der malerischen Ausführung des Werkes behauptet, ohne der Mühe sich unterzogen zu haben, sie zu zeigen und zu beweisen.

Sichtlich haben in der Libreria viele Gehülfen die Hand angelegt; in der Krönung des Aeneas Sylvius zum officiellen Poeten ist des Sodoma Hand, Geist und Geschmack unverkennbar. Man vergleiche dieses Bild mit den fast gleichzeitigen Wandgemälden im großen Hofe des Klosters Monte Uliveto maggiore. An anderen Stellen macht sich Pacchiarotto bemerklich, hier den al guazzo Gemälden auf Leinwand ähnlich, welche in der Kirche der Olivetaner außerhalb des Städtchens S. Gimignano gezeigt werden. Anderen, minder bekannten Gehülfen ist das Geringere in diesen Ausführungen beyzumessen, Einiges dem Unternehmer selbst. Raphaels Hand indeß verräth sich nirgends; nicht einmal in den beiden Gemälden, welche sicher nach seinem Entwurfe sind ausgeführt worden.

Jegliche Spur jenes lebendigen, feinen Naturells, welches in beiden Zeichnungen sich ausdrückt, jener bis in das Untergeordnete sinnvollen Absichtlichkeit, welche in beiden die Bewunderung der Kenner macht, ist in deren malerischer und vergrößerter Ausführung ausgelöscht. Die zierliche Bestimmtheit in der Andeutung der Formen in Stirn und Nase, im Kinne, in den Backen, welche in beiden Zeichnungen so oft

an die Köpfe des Sposalizio erinnert, ist in den so viel grö-ßeren Gemälden nicht allein, wie bey eigener Ausführung hätte eintreten müssen, nicht weiter gebildet, sogar durchaus verwischt. Die jugendliche Figur zu Pferde, welche für Raphaels Bildniß gilt, hat in der Zeichnung (der florentinischen) eine durchaus verstandene, schön motivirte Bekleidung; in dem Gemälde hingegen sinnloses, steifmaniertes Gefälte. Besser ist allerdings die Ausführung des anderen Bildes, dessen Zeichnung zu Perugia; ich glaube, daß Pinturicchio darin selbst Hand angelegt habe. Dessenungeachtet treffen auch diese manche der obigen Vorwürfe, sind darin Zusätze und Abänderungen des ursprünglichen Entwurfes enthalten, welche deutlich an den Tag legen, daß Raphael weder die Zeichnung selbst in Siena gemacht, noch deren vergrößerte Ausführung geleitet haben konnte.

Der Gegenstand des letzten ist: die erste Begegnung Kaiser Friedrichs III. mit seiner Braut, einer Prinzessin von Portugall. Dieses Ereigniß fand an einem Thore von Siena statt, wo man zu dessen Andenken eine Säule aufgerichtet hat. Pinturicchio ließ diese Stelle, sogar das Denkmal, aufnehmen und im Hintergrunde der Darstellung anbringen; im Vorgrunde führte er Bildnisse ein, von ausgezeichneten sienesischen Personen. Allein die raphaelische Zeichnung im Hause Baldeschi enthält, weder die Andeutung der Bildnisse, noch im Hintergrunde Anderes, als die einfachste Andeutung von Linien der Gegend von Perugia. Es hätte, wäre diese Zeichnung in Siena entstanden, nahe gelegen, alsbald den Hintergrund anzudeuten, wie der Unternehmer ihn wollte. Die Composition der Figuren mußte so eingerichtet werden, daß nahe Gebäude nicht gänzlich verdeckt wurden. Daß man die neuen

Figuren, daß man den Hintergrund, beide ohne raphaelisches Liniengefühl, in die Composition eingeschoben, eingedrängt habe, ist nicht schwer aufzufassen.

Raphael scheint demnach diese größte Unternehmung des Pinturicchio nur abwesend unterstützt zu haben. Vasari hingegen erzählt: „Pinturicchio habe den Raphael, als einen trefflichen Zeichner (verstehe, Erfinder), nach Siena berufen, wo derselbe ihm einige Zeichnungen (Entwürfe) machte. Daß er jedoch damit nicht fortgefahren, sey daher entstanden, daß Raphael, als er von einigen zu Siena anwesenden Malern die Cartons von Michelangelo und Lionardo, für den großen Saal des alten Palastes, habe rühmen hören, jene Arbeit beseitigend nach Florenz gezogen sey." Ob Vasari, welcher der poetischen Neigung, Uebergänge zu machen, Entschließungen zu motiviren, überhaupt nachzugeben gewohnt ist, hier ebenfalls nur sich ausgedacht habe, was den Umständen angemessen schien, oder im Gegentheil achtbaren Quellen und Traditionen gefolgt sey, ist nicht so leicht auszumachen. Nach Florenz konnte Raphael eben sowohl über Siena, als auf einem anderen Wege gereiset seyn, den Freund im Vorbeyziehn besucht, obwohl, nach den Gründen, welche ich angegeben, nicht leicht an der Arbeit anwesend Theil genommen haben. Doch fragt es sich, ob die Zeit, in welcher das Werk noch in Arbeit war, mit Raphaels erster florentinischer Reise zusammenfalle; worüber Vasari weder Auskunft ertheilt, noch selbst ertheilen konnte, weil er, der überhaupt die sicheren Zeitbestimmungen nicht hinreichend würdigte, auch in dieser Beziehung versäumt hat, sich eine Gewißheit zu erwerben, welche damals ganz leicht mußte zu erlangen seyn.

Aus den Aufschriften zweyer Gemälde, glaube ich, deren

Charakter hinzugenommen, darlegen zu können, daß Raphaels erste Ausflucht nach Florenz zu Ende des Jahres 1504, oder zu Anfang des folgenden, kurz an der Grenze beider Jahre sich müsse ereignet haben. Das Sposalizio, mit dem Jahre 1504, zeigt, nach meinen Wahrnehmungen, noch keine Spur der Bekanntschaft mit florentinischen Richtungen und Vorbildern *). Hingegen ist an dem Wandgemälde im Kloster S. Se-

*) S. Lett. sulla pitt. etc. ed. Mil. To. I. lett. 1. prima octobris 1504, den Brief, worin die Herzogin von Urbino den Raphael dem Gonfaloniere von Florenz, Soderini, empfiehlt. Der Brief der Herzogin hat in allen Formen das Ansehn der Aechtheit; auch ist kein Grund denkbar, weßhalb ein solcher Brief erdichtet worden sey. Unter diesen Umständen wird man dessen Aechtheit nicht wohl um eines einzigen Satzes willen verwerfen können, dessen gezwungene und fehlerhafte Construction, auch abgesehen von der Unvereinbarkeit mit den Entdeckungen des Pungileoni, den Verdacht erweckt, daß der Abschreiber ihn nicht richtig gelesen und nach seiner Ansicht darin geändert habe. Dieser Satz lautet nach dem Abdrucke der obigen Ausgabe der Lettere sulla pittura. Et perchè il padre so che é molto virtuoso et é mio affezionato et così il figliuolo discreto e gentile giovane, per ogni rispetto lo amo sommamente etc. — In dieser Lesart überzeugt mich das: so che é, keinesweges; es ist eben so gezwungen, als unrichtig; das so, nach der Analogie damaligen Brief- und Conversationsstyles, ist sicher nichts anderes, als: suo; die Stelle aber, wo der Abschreiber che é gelesen, wenn Pungileoni's Angaben richtig sind, nothwendig irgend ein praeteritum; das zweite é offenbar eingeschoben. Einem wenig geübten Leser der Schriftarten jener Zeit konnte die Abbreviatur: sta°, d. i. stato, leicht als: che, erscheinen. Die Einschiebung dieses che macht aber den ganzen Satz verworren und falsch. Allem Ansehn nach hat also die Herzogin geschrieben: Et perché il padre suo stato é molto virtuoso et mio affezionato, et così il figliuolo (sendo) discreto e gentile giovane etc. Denn unter allen Umständen ist nach figliuolo das Zeitwort ausgefallen, sey es in der Abschrift, oder schon im Originale durch ein Versehen, welches nicht ohne Beyspiel ist. — Die Abschrift,

Severo zu Perugia, mit dem Jahre 1505, die Einwirkung fremder, den Schulen von Perugia, Fuligno, von anderen Städten der Ostseite Mittelitaliens durchaus nicht angehörender Vorbilder ganz unverkennbar; mehr auf schon sicherer Kenntniß beruhender Schwung in der Zeichnung, in den Gewändern jenes Massige, Breite, welches unter den Neueren Masaccio zuerst versucht hat. Indeß war Raphael zu keiner Zeit ein platter Nachahmer; das neue malerische Element fand ihn schon vorbereitet, ergriff ihn, weil es mit seinen eigenthümlichsten Wünschen und Absichten wunderbar übereintraf, ihn über sich selbst aufklärte.

---

welche Bottari bekannt gemacht, ist nach einem Exemplar genommen, welches vordem in dem jetzt erloschenen Hause Gaddi vorhanden war, und gegenwärtig wohl sich ganz verloren hat. Es fragt sich indeß, ob dieses Exemplar der Originalbrief gewesen; diesen vermuthe ich vielmehr im Archiv der Riformagioni zu Florenz, welches mir nie geöffnet worden ist. — Gewiß wird man den Brief nicht, wie es seit Pungileoni häufig geschieht, ganz verwerfen dürfen, ehe man das Original gesehen und geprüft hat. Daß der Abschreiber geändert habe, erhellt schon aus der Orthographie des Abdruckes. Quatremère de Quincy, hist. de la vie et des ouvrages de Raphael, p. 19. entlehnt aus diesem Briefe (den er ohne Nachweisung wiederum mittheilt) das Dat einer zweyten Reise nach Florenz, welche er, nach Lanzi, aus den eingestanden verworrenen Nachrichten des Vasari hervorbeutet. Beide gehen von der Meinung aus, Raphael habe in Siena gemalt, von dort aus Florenz zum ersten Male besucht. Wie konnten sie aber hierin dem Vasari glauben, nachdem sie den Beweggrund, Michelangelo's Carton, chronologisch als falsch erwiesen hatten? Ist Vasari überhaupt ein Schriftsteller, dem man auf's Wort glauben muß? Sind seine Angaben, wo sie zur Hälfte falsch sind, wie hier, nothwendig zur anderen wahr? Erweislich hat Raphael in Siena nicht gemalt; erweislich war der Carton des Michelangelo damals noch nicht vorhanden; erweislich zeigt sich in Raphaels peruginischen Werken vor dem Jahr 1505 keine Spur der Bekanntschaft mit florentinischen Vorbildern: demnach ist des Vasari leichtsinnige Angabe hier nur eben ein Uebergang, wie tausend andere seines weitläuftigen Werkes.

Schon in dem Sposalizio zeigt es sich deutlich, daß Raphael über den eingeschränkten Kreis peruginischer Stellungen hinausstrebte, daß er seinen Gestalten leichtere, belebtere Wendungen zu geben trachtete, mit den Gelenken sich ernstlich beschäftigte, auf deren Kenntniß so Vieles beruht: Anmuth der Lage und Wendung, gegenseitige Beziehung und richtiger Ausdruck der einzelnen Gestalten. Gelenkigkeit wird aber durch einen schlanken Bau begünstigt; daher gleichzeitig selbst bis zur Uebertreibung schlanke Figuren, in den Studien, wie in den ausgeführten Gemälden. Gleichzeitig streift die Anmuth seiner Lagen und Wendungen nicht selten an das Gezierte. Es lag dem herrlich begabten, allein noch unerfahrenen Jünglinge nahe, diese Richtung, deren endliches Ziel unverwerflich ist, vorübergehend bis über die Grenze des Möglichen und Gefälligen hinauszuführen.

Die äußeren Grenzen der Epoche, in welcher Raphael jene flüchtigen, etwas gezierten, doch geistreich entworfenen Gemälde hervorbrachte, können mit Zuversicht angegeben werden. Das Wandgemälde im Kloster S. Severo zu Perugia hat das Jahr 1505 *). Das Altargemälde der Ortschaft Pescia blieb aber, als Raphael 1508 in Rom sich niederließ, noch unvollendet zu Florenz zurück. Freylich nun umfaßt der bezeichnete Zeitraum, von 1505 bis 1508, zugleich mit diesen etwas flüchtigen Werken jene emsigen, überlegten, gründlichen

*) Zur linken der Ergänzungen Perugins liest man: Rafael de Urbino domino Octaviano Stephani Volaterrani priore sanctam Trinitatem angelos astantes sanctosque pinxit A. D. M. D. V.; und gegenüber Petrus de Castro Plebis Perusinus tempore domini Silvestri Stephani Volaterrani ad dextris et sinistris dive .... sanctos sanctasque pinxit A. D. M. D. XXI.

Studien und Gemälde, welche gemeiniglich der florentinischen Epoche Raphaels untergeordnet werden. Allein es darf uns nicht eben befremden, daß in jener denkwürdigen Epoche des Ringens nach höchster Kraftentwickelung zwey entgegengesetzte Richtungen einander sich durchkreuzend begleiten: angestrengtes Studium und freyer Versuch selbstständiger Kraft. Denn, genau genommen, sollte jegliche fruchtbare Geistesentwickelung gleiche oder ähnliche Symptome zeigen, wenn auch nicht nothwendig, wie Raphaels, in so vielen gänzlich verschiedenen Productionen. Es scheint, daß Raphael, von Anbeginn darauf bedacht, in jedem einzelnen Bilde etwas Brauchbares und Preiswürdiges zu leisten, absichtlich vermieden habe, in demselben Gemälde widerstrebende Richtungen zu vereinigen; der Harmonie willen vorgezogen, das eine streng und gründlich, das andere leicht und geistreich zu behandeln; auf diese Weise zugleich den billigen Ansprüchen der Besteller und dem Bedürfniß seiner künstlerischen Entwickelung habe entsprechen wollen.

Die früheste Spur muthiger Erprobung dessen, was der junge Meister ohne erhebliches Studium durch eigene Kraft vermöge, scheint in der bekannten Krönung der Jungfrau hervorzutreten, welche vordem in S. Francesco zu Perugia, jetzt zu Rom in der vaticanischen Gallerie. Vasari erwähnt dieser Tafel als einer, nach seiner Erinnerung, täuschenden Nachahmung des Perugino, vor allen anderen Gemälden Raphaels; doch bleibt es undeutlich, ob er sie auch, wie Lanzi ihn zu verstehen scheint, für das älteste gehalten. Das letzte könnte man ihm nicht wohl einräumen, das erste ebenfalls nur bedingungsweise. Denn es vereinigt dieses Bild auf eine räthselhafte Weise wiederaufsteigende Erinnerungen aus dem frü-

heren Jugendleben des Künstlers mit eben jenen moderneren Tendenzen, deren erste Andeutung uns eben beschäftigt hat. In dem kräftigen Tone der Färbung des Ganzen, in dem Antlitz der Jungfrau, in dem Verhältniß der inneren Gesichtstheile zu dem vollen Umrisse vieler anderen Köpfe erinnert Manches an jene älteren und ältesten Gemälde Raphaels, welche ohne Zwang aus dem Vorbilde oder der Anweisung des Perugino nicht wohl abzuleiten sind. Hingegen entwickelten sich unstreitig die Charaktere der Apostel, besonders aber die niedlichen Darstellungen im Gradino, welche gegenwärtig in eigenen Rahmen aufgestellt sind, aus Lieblings- oder Gewohnheits-Vorstellungen des Pietro; ist endlich das Bestreben, den Figuren mehr Schwung, Bewegung und Anmuth zu geben, als je in den Wünschen des älteren Meisters lag, schon über die Grenze des Richtigen hinausgeführt. Man beachte nur den enthusiastischen Wurf des Hauptes im Evangelisten Johannes. Nach allen diesen Anzeichen ward das Bild, dessen vereinzelte Alterthümlichkeiten ich gleich anfangs eingeräumt habe, später als das Sposalizio, also gegen Ende des Jahres 1504, oder auch wohl zu Anfang des folgenden beendigt *).

In dieselbe Zeit fällt denn nothwendig auch der vorerwähnte Gekreuzigte. Vasari läßt dieses Bild dem Sposalizio vorangehn und wiederum bis zur Täuschung dem Perugino gleichen. Wahrscheinlich folgte er, als er schrieb, erlöschenden

*) Nach den centurie Mss. des Tim. Bottonio, Dominicaners zu Perugia, soll dieses Bild erst im Jahr 1525 von Raphaels Schülern vollendet worden seyn; daselbst wird die Altarstaffel einem M. Berto beygemessen. Von Lazuren und vereinzelten Retouchen verstanden, mag es mit dieser Angabe seine Richtigkeit haben.

Erinnerungen, denn es schließt sich vielmehr unmittelbar an die Lunette im Kloster S. Severo mit dem Jahre 1505. Wie in dem Gipfel dieses letzten, so auch in unserem Bilde die schwebenden Engel von wirbelnder Bewegung und seltsam verkürzter Ansicht; zudem in den Heiligen zu Füßen des Kreuzes gesuchtere Gegensätze der Wendungen und Stellungen. Uebrigens auch hier, wie in sämmtlichen Bildern derselben Classe, eine leichte, geistreiche Pinselführung bey geringerem, kaum das Reisbley der Umrisse verdeckendem Impasto des Auftrages.

In schon berührtem Wandgemälde des Klosters S. Severo, oben dasselbe Motiv in den herabwirbelnden Engeln, nicht glücklicher, als dort gelöst; die Figuren der Heiligen zu beiden Seiten des Heilands sehr verlängert. Uebrigens darin der erste Entwurf der Glorie in dem vaticanischen Wandgemälde der Disputa, Christus höchst edel, herrlich die ihm zur Seite schwebenden Jünglinge, die Charaktere der sechs Heiligen erhaben, die Behandlung der Gewandmassen breit und ansehnlich. Dieses höchst merkwürdige Bild umschließt gleichsam den Keim alles dessen, was Raphael um einige Jahre später in Rom geleistet, verräth das einwohnende Verlangen seiner Seele, zeigt, daß seine spätere, glänzende Entwickelung nicht ausschließlich begünstigenden Umständen beyzumessen ist. In den folgenden Jahren, bis da er nach Rom gelangte, blieb freylich seine Kunst den beschränkteren Anforderungen des bürgerlichen Lebens gewidmet, oder es verschlang seine Zeit das Streben nach bestimmterem Wissen, in welchem er unablässig fortschritt.

Aus derselben Richtung, doch wohl noch später, in den Jahren 1506 oder 1507, muß jenes abweichende Madonnenbild entstanden seyn, welches zu Rom, im Hause Colonna,

dann Lante, endlich im Museo zu Berlin allen Kennern für eine ungewöhnliche Production Raphaels gilt und seit längerer Zeit gegolten hat. Unter den Bildern Raphaels, deren Gegenstand Vasari nicht umständlich angegeben, könnte es dasjenige seyn, von dem er, gegen Ende der florentinischen Epoche, bemerkt: es sey nach Siena gesandt worden *). Es stört mich nicht, daß man behauptet, das Bild, welches Vasari hier im Sinne habe, sey die Madonna der königl. französischen Sammlungen, welche den Namen der belle jardinière erhalten hat **).

Bilder, welche, gleich der jardinière, eine gewisse Eigenthümlichkeit der Composition haben, pflegt Vasari zu beschreiben; die einfachen, häuslicher Andacht gewidmeten Madonnen hingegen rasch zu übergehen. Es ist daher wahrscheinlicher, daß er die Madonna di Casa Colonna gemeint habe, als eine Zusammenstellung, welche seiner Feder so viele seiner beliebtesten Motive darbot, wenn er sie überhaupt kannte, oder dem Raphael sie beymaß. Auch ist die Madonna Colonna dem Geschmacke der Sieneser wunderbar, und vielleicht absichtlich

---

*) Vita di Raf. — ed intanto fece un quadro che si mandò in Siena, il quale nella partita di Rafaello rimase a Ridolfo del Ghirlandajo, perchè finisse un panno azurro che vi mancava. — Von diesem letzten mochte Vasari seine Kunde haben. — Vita di Ridolfo Ghirlandajo, erwähnt er desselben Vorganges umständlicher; dort nennt er das Bild: „Quadro d'una Madonna."

**) S. Bottari zur obigen Stelle. Seine Meinung ist auf Angaben und Vermuthungen des Mariette begründet, welche (lett. sulla pitt.) in dessen Briefen entwickelt sind. Andere mögen richten, wessen Vermuthung der Wahrscheinlichkeit näher kommt. — So viel ich mich entsinne, ist sogar der Name des sienesischen Edelmannes, von dem Bottari spricht, ganz unbekannt.

angepaßt. Bey schlanken Formen zeigt dieses Bild eine gesuchtere Grazie, als die meisten aus derselben Richtung Raphaels hervorgegangenen; übrigens dieselbe leichte und geistreiche Pinselführung, denselben dünnen Auftrag, welche allen Gemälden dieser Classe eigenthümlich sind und aus der Art ihrer Entstehung (freyer Ergießung der Phantasie) sich bequem erklären lassen. Dieses gewandte, kenntnißreiche, kühne Bild haben Einige für älter halten wollen, als das schon erwähnte jugendlich naive, kindliche, beschränkte, welches dieselbe Gallerie aus der solly'schen Sammlung erworben hat.

Gleichzeitig, wohl noch um Weniges später, ist nothwendig die Madonna di Pescia, während der französischen Macht die wichtigste Zierde der Provincialgallerie zu Brüssel, nunmehr von Neuem im Palast Pitti zu Florenz. Vasari sagt davon: „die Dei, florentinische Bürger, haben ihm für ihre Kapelle in sto Spirito zu Florenz ein Gemälde aufgetragen: nach Rom abgereist, habe Raphael dieses Bild unfertig zurückgelassen; Herr Baldassare Turini von Pescia habe es später, unvollendet, wie es war, in der Pfarrkirche seiner Vaterstadt aufstellen lassen." Gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts ward diese Tafel von den damaligen Inhabern des Altares dem mediceischen Hause verkauft, in Folge dessen endlich im Palast Pitti aufgestellt. Ein dunkler Maler aus derselben Zeit *) hat versucht, dem Bilde durch Belaturen ein Ansehn von Beendigung zu geben; es würde ver-

*) Richa, delle chiese di Firenze, T. IX. p. 28. — „dai Dei fu data a fare a Raffaello d'Urbino una tavola per l'altare maggiore di q. Chiesa (Sto Spirito) ma non fu terminata; e benchè non condotta a perfetto termine, la volle il gran principe Ferdinando nel suo appartamento, dove la fece finire dal Cassana.

lohnen, diese Ueberzüge abzunehmen, welche besonders dem Haare und Antlitz der Madonna ein fremdartiges Ansehn gegeben, auch sonst an vielen Stellen die höchst geistreiche Untermalung unnöthig verdecken.

Diese geräumige Tafel umfaßt mit dem heil. Petrus und anderen Heiligen und Engeln die Madonna unter einem Thronhimmel von schwerfälliger Anlage (im Geschmacke des Fra Bartolommeo). Zwey Engel umflattern den Thron in mehrberührter verkürzter Ansicht und sich schwingender Wendung; die Jungfrau neigt das Haupt etwa gleich der Madonna Colonna, auch in den Heiligen die Wendung etwas gesucht, das Verhältniß mehr als schlank; zwey Knabenengel zu den Füßen des Thrones ohne ernstliches Studium geistreich hingeworfen; die Umrisse blicken überall aus dem dünnen Impasto hervor.

Wenn über die Abkunft zweifelhafter Gemälde eine Meinung, ein Urtheil mir zusteht, wenn es die Mühe lohnt, zu untersuchen, ob ich in solchen Fällen richtig gesehn und geurtheilt habe, so werde ich hier, es prüfe sie der Reisende, Bemerkungen über ein Bild einreihen dürfen, dessen Entwurf Raphael in der Madonna di Pescia verjüngt zu haben scheint. Es befindet sich über dem Hauptaltare der Kirche S. Girolamo zu Perugia und gilt dort, nach Traditionen, oder auch urkundlichen Beweisen, für eine Arbeit des Pinturicchio. Dieser Künstler hatte bekanntlich den Erwerbsgeist ihm gleichzeitiger Zunftgenossen noch überboten, schlug nicht leicht eine künstlerische Unternehmung aus, zu deren Ausführung die Gesellen ihm niemals fehlten. Als Unternehmer verdungener Arbeiten hatte er Raphaels Talent bereits gelegentlich der Wandverzierungen im sienesischen Dome in Anspruch genommen. Weßhalb denn nicht auch an dieser Stelle? Zu Bewei-

sen urkundlicher Art ist freylich nicht viel Hoffnung vorhanden; die Vorzüge, der Charakter des Bildes, welche beide weit über den Pinturicchio hinausgehn, sind hier die einzigen ganz sicheren Stützpuncte.

Wie in der vorigen Tafel, so sitzt auch hier die Jungfrau unter einem Thronhimmel, den Thron schmücken indeß zierlichere architectonische Theile, deren Weiß sehr rein gehalten ist. Ueber dem Throne regelmäßig vertheilte Cherubsköpfe, wie sonst in dem Raphael der Münchener (Düsseldorfer) Gallerie; seitwärts umschweben den Thron Engel in jener Bewegung und Ansicht, welche keinem der vorangehenden Bilder fehlten. Zu beiden Seiten des Thrones, auf dem Boden, stehen die Heiligen Franciscus, Anton von Padua, Johannes Baptista und Hieronymus. Der landschaftliche Grund von vortrefflichen Linien, die Himmelsbläue nicht peruginesk dunkel, sondern licht und strahlend, wie Raphael sie liebte. Der Kopf der Madonna nähert sich in den Formen dem Bilde, welches die Madonna del Granduca genannt wird.

Leider ist dieses ausnehmende Bild ganz ungemein verwaschen; der Kopf des heil. Franz bis auf die Untermalung. Doch nur um so deutlicher sieht man die pastose Helligkeit der Unterlagen. Der Kopf des heil. Hieronymus hat wenig mehr, als die Lasuren eingebüßt; er ist ganz raphaelisch, das ist, colorirt, wie Raphael in der Mitte seiner florentinischen Laufbahn färbte.

Ueber das Ganze ist so viel Schönheit ausgegossen, es zeigt sich, bey gegenwärtigem Zustande, darin so viel technisch Belehrendes, daß es, auch von dem Interesse des Namens abgesehn immer höchst beachtenswerth seyn dürfte.

Für neuer, wie dieses, etwa dem Bilde von Pescia

gleichzeitig, halte ich eine andere unvollendet gebliebene Madonna mit dem Kinde, Halbfigur, in der Hauskapelle der Familie Gregori zu Fuligno, welche, wenn sie überhaupt von Raphaels Hand ist, nothwendig derselben Richtung angehört, als die obigen Gemälde. Wie bey jenem von Pescia, so ist auch in diesem Bilde dem Haare der Madonna offenbar nachgeholfen, was dem Kopfe ein fremdartiges, unraphaelisches Ansehn giebt. Wahrscheinlich ward in beiden Gemälden das Haar ganz weggelassen, für die, unterbliebene, Uebermalung aufgespart. Da nun dessenungeachtet beide, nicht als Studien aufbewahrt, sondern in einer Kappelle, in einem Saale sollten aufgestellt werden, schien vielleicht der Haarschmuck kaum entbehrlich, wurde er nach den Umständen ergänzt. In dem Bilde Gregori blickt der entschlossene, bewegte Umriß ebenfalls durch das Impasto. Doch erinnere ich, daß ich dieses Bild nur bey Kerzenlicht, nicht am vollen Tage habe untersuchen können.

Das Gemeinschaftliche in diesen und anderen, wenn es deren noch giebt, ihnen ähnlichen Beyspielen schmeichle ich mir genügend ins Licht gesetzt zu haben. Es bleibt mir, zu zeigen, daß Raphael von solchen Uebungen und Versuchen selbstständiger Kraft sich unablässig zum strengsten Studienfleiße zurückgewendet habe, die Werke aufzuzählen, welche dafür Zeugniß ablegen.

Der strenge Studienfleiß bey Lösung bescheidener häuslicher Aufgaben, wie solche dem noch wenig bekannten Jüngling unter engbürgerlichen Verhältnissen gerade sich darboten, tritt uns zuerst in zweien häuslichen Andachtsbildern entgegen, welche Vasari, so deutlich, als wahrscheinlich, als seine florentinische Laufbahn eröffnend bezeichnet. Vasari erzählt: „vor

Anderen habe Taddeo Taddei den jungen Raphael geehrt, ihn stets (oder doch oft) in seinem Hause, an seiner Tafel sehen wollen; Raphael daher, um seine Dankbarkeit zu bezeugen, habe jenem zwey Bilder gemalt, das eine in der Weise, welche er beym Perugino angenommen, das andere in der später (doch zu Florenz) durch fortgesetztes Studium erworbenen." Die Gegenstände meldet er nicht; es war darin nichts Auffallendes, Abweichendes; also wahrscheinlich schlichte Madonnen, wie häuslicher Gebrauch sie damals begehrte.

Bemerken wir zuerst, daß Vasari hier bereits in dem Gebiete florentinischer Traditionen angelangt war, in welchem er überhaupt am besten zu Hause ist. Ferner, daß jene Angaben, das perugineske Wesen des einen, das florentinische des anderen Bildes, genau auf zwey andere Gemälde passen, welche seit nicht gar langer Zeit der Vergessenheit sind entrissen worden: der Madonna Tempi, welche König Ludwig von Bayern kürzlich erkauft hat, und jener anderen des Großherzogs von Toscana. Das letzte darf, seiner höheren Ausbildung ungeachtet, doch der Idee und Behandlung nach für einen Rückblick auf die Richtung gelten, welche Raphael in Perugia erhalten hatte; es kann daher bey Raphaels erstem, nothwendig kurzem Aufenthalte in Florenz und früher, als das Mauergemälde im Kloster S. Severo gemalt seyn. Das andere aber, die Madonna Tempi, verräth bey gleicher Jugendlichkeit des Sinnes, doch schon das Bestreben, der florentinischen Gründlichkeit sich anzupassen, das Schwierigere durch Beobachtung und strenges Studium zu überwinden, auch das Neue zu versuchen. Das Kind, welches die Mutter mit unvergleichlicher Innigkeit an sich drückt, kommt hiedurch in eine neue, nicht so leicht bequem und faßlich dar-

zustellende Lage; besonders war indeß die Verkürzung der Hand, auf welcher das Kind ruhet, nicht gar leicht auszudrücken; mißlungen, wie sie ist, verräth sie doch Anstrengung und ernstliche Bemühung. Daß Raphael eine solche Schwierigkeit aufgesucht und doch sie nicht überwunden hatte, bezeugt, daß er damals in der florentinischen Richtung noch ein Neuling war. Demnach dürfen beide Bilder, bey deren innigster Sinnesverwandtschaft, uns den Uebergang bezeichnen, auf welchen Vasari hinzudeuten scheint.

Die Madonna del Granduca habe ich zu Würzburg in vortrefflichster Erhaltung stundenlang besehen; es ist nicht möglich, den Pinsel geistreicher zu führen, sinnvoller zu modelliren. Seither ist dieses schöne Gemälde wiederholt gereinigt, der Firniß erneuert, durch Abglättung die ursprüngliche Modellirung verwischt worden. Mehr und mehr wird es Gewohnheit, die Kunstwerke nur noch auf ihr Ganzes anzusehn, die einzelnen Evolutionen des Geistes, die Feinheiten aus den Augen zu lassen; und, wenn es so fortgeht, wird man am Ende auch mit leidlichen Copien sich vollkommen begnügen, der Originale ganz entbehren können. Daher die auffallende Gleichgültigkeit bey täglich sich wiederholenden, gänzlichen Umgestaltungen der größten Meisterwerke, das Frohlocken, der Jubel über das neue Kleid, welches sie angethan.

Die Madonna Tempi hingegen hat zwar einige nicht störende Oelretouchen von altem Dat, ist jedoch nicht, gleich jener anderen, glatt gerieben, der Velaturen, der Modellirung beraubt. Deutlich sieht man daher noch immer, daß sie jene Sicherheit der Modellirung nie erreicht hat, welche die Madonna del Granduca vormals darlegte. Einige Unbehülflichkeit begleitet auch bey schon gewandten Meistern nothwendig

das Einschlagen ganz neuer Richtungen. Was übrigens dieses herrliche Bild der Idee, dem Style, der Innigkeit nach gewähre, bedarf, seitdem es in die Sammlungen einer der besuchtesten Hauptstädte übergegangen ist, für deutsche Leser wohl keiner Andeutung.

Seit Kurzem ist im Kunsthandel, bey Rocchi in Florenz auf dem Platze la Trinità, ein allerliebstes Bildchen aufgetreten, welches ebenfalls, wie man angiebt, dem Hause Taddei gehört haben und durch weibliche Erben in andere Familien gelangt seyn soll. Die urkundlichen Beweise sind mir nicht vorgelegt worden, dürften übrigens nicht so leicht überzeugend beyzubringen seyn, da nicht wahrscheinlich ist, daß man in den Acten der Successionen und Erbtheilungen die Größe, den Gegenstand und künstlerischen Charakter des Bildes gehörig werde angegeben haben. Uebrigens ist das Bild, Madonna mit dem Kinde, obwohl gegenwärtig, durch Ausfüllung der Risse im Fleische, etwas glatt und stumpf, doch in allen erhalteneren Theilen sehr schön und nicht unwerth, irgend einer minder bekannten Seitenrichtung Raphaels beygemessen zu werden. Etwas kleinliche Gesichtsformen zeigt auch das Kind in dem Bilde des Grafen Contestabile; der volle Umriß des Gesichtes der Madonna erscheint nicht mehr so fremdartig, wenn wir ihn mit den Köpfen in manchen älteren Bildern Raphaels vergleichen. In der Farbe ist andererseits mehr Flüssigkeit, weniger Impasto, als in den meisten Gemälden unseres Meisters. Malte er dieses Bildchen vielleicht unter dem Einfluß seines Freundes Fra Bartolommeo? Vasari will, dieser letzte habe auf die Färbung des Raphael eingewirkt; ich wüßte nicht, aus welchem Bilde die Wahrheit dieser Angabe zu erweisen wäre, wenn nicht vielleicht aus diesem, wel-

ches vorzeiten wahrscheinlich dem Frate ist beygemessen worden, da zu München (s. v. Mannlichs Katalog) eine schlechte und schwere Copie desselben schon seit funfzig Jahren als ein Werk des Fra Bartolommro vorgezeigt wird. Verschiedentlich haben wir gesehn, wie wenig Werth in productiven Kunstzeiten in solche, gewöhnlichere Arbeiten gelegt wurde, wie leicht man sich entschloß, für andere und im Namen anderer Künstler zu arbeiten. Die Annahme, daß Raphael dieses Bildchen, ehe er in Florenz recht bekannt geworden, dem Fra Bartolommeo und in dessen Namen gemalt habe, wäre demnach nicht von aller Probabilität entblößt. In solchem Falle würde Raphael sich bemüht haben, dem Frate ähnlich zu werden, ihm sich anzuschmiegen; wir werden sehn, daß er noch ungleich später an den Arbeiten dieses Künstlers wiederholt Theil genommen hat.

Nichts scheint indeß der Madonna Tempi näher zu stehn, als zwey Bildnisse, Agnolo Doni und dessen Gattin. Sie wurden vor wenig Jahren zu Florenz bey den Erben dieses Hauses wiederaufgefunden und glücklich für die Sammlung des Großherzogl. Palastes Pitti angekauft. Vasari scheint anzudeuten, daß Raphael diese Bildnisse zu Anfang seiner florentinischen Laufbahn gemalt habe. „Agnolo Doni, sagt er, welcher gern Kunstsachen anschaffte, doch mit möglichster Sparsamkeit des Aufwandes, trug dem Raphael, als er zu Florenz sich aufhielt, diese Bildnisse auf." Der neue Ankömmling mochte zu wohlfeileren Preisen arbeiten, oder Vasari es voraussetzen, als er dem Doni diesen Seitenblick zuwandte. Was nun Vasari dabey im Sinne geführt haben möge, so scheint doch das Bildniß des Gatten weniger anziehend, als das Gegenstück. Der Rücken der Gestalt drängt

sich unbequem an den Rand der Tafel, deren linke Seite daher unausgefüllt und lückenhaft erscheint. In der Färbung erinnert an eine Eigenheit der Schule von Perugia, welcher Raphael in früherer Zeit oft nachgegeben hat: die im Antlitz der Höhe der Formen sehr nahe gebrachte Röthe. Hingegen zeigt die Gattin einen schon vollendeten Bildnißmaler. Die Carnation ein einziger, zusammenhängender Guß, die Formen gebildet, deren Vertheilung über die gegebene Fläche harmonisch, die Hand höchst weiblich, die blauen Ermel von gewässertem Zeuge, der übrige Schmuck mit jener naiven, höchstmalerischen Lust an den ergötzlichen Spielen der optischen Erscheinung, welcher Raphael bis an sein Ende so gern sich hingegeben. Dessenungeachtet bezeugen der Schnitt der Bekleidung, deren Ausführung, besonders einige, obwohl geringe Versehn in der Perspective des Gesichtes, daß er die Doni bald, wohl unmittelbar nach dem Gatten gemalt habe, zu welchem sie offenbar das Gegenstück bildet. Längst haben wir uns bey Raphael an die Schnelligkeit seiner Entwickelung, seiner Uebergänge gewöhnt; es kann uns daher nicht befremden, wenn wir ihn fast in demselben Werke als Neuling auftreten, als Meister endigen sehn.

In der berühmten Tribune der Gallerie der Uffizj zu Florenz hängt ein weibliches Bildniß, welches, bis zu jener neuerlichen Auffindung, den Namen der Dame Doni führte. Ein schönes, nun offenbar dem Vasari unbekanntes, doch Raphaels sehr würdiges Gemälde. Indeß pflegen in Bildnissen Meister, welche mit solchen Arbeiten selten sich befassen, ihren Charakter leicht zu verleugnen. Unter den Zeitgenossen der Jugend Raphaels gab es aber zu Florenz vortreffliche Anlagen, was, zusammengenommen, Vielen nunmehr zweifelhaft

macht, ob die angebliche Dame Doni der Tribune von Raphaels Hand gemalt sey, wie bisher angenommen wurde. Obwohl von ihrer Vortrefflichkeit ganz durchdrungen, bin doch ich selbst in Verlegenheit, anzugeben, wo sie in Raphaels Werken mit Sicherheit könne eingereiht werden.

Vasari erzählt, daß Raphael für den Domenico Canigiani ein Bild gemalt habe, dessen Gegenstand er umständlich angiebt: „Die Madonna mit dem Kinde, welches dem kleinen Johannes schmeichelt; diesen hält S. Elisabeth, zum h. Joseph heraufblickend, welcher, mit beiden Händen auf seinen Stab gestützt, auf die Alte blickt." Es befand sich, als Vasari schrieb, noch bey den Erben des Canigiani. In der Folge soll es in den Besitz der mediceischen Fürsten und, als Brautgabe der Tochter Cosimus III., in das pfälzische Churhaus gelangt seyn. Gegenwärtig findet es sich, mit anderen Gemälden der ehemals düsseldorfischen Gallerie zu München.

Manche Beschädigung hat dieses schöne Bild erlitten. Vor etwa funfzig Jahren, man nennt den Thäter, ward die Glorie der regelmäßig geordneten Cherubköpfe über dem Haupte des Joseph der Laune aufgeopfert; diese Köpfe sind ausradirt, oder abgehoben. Man sieht ihre Stelle gegen das Licht im blauen Himmelsgrunde, welcher nothwendig schon beendigt war, als Raphael die Umrisse auftrug, deren Eindruck noch gegenwärtig wahrgenommen wird. In einer alten Copie der Sacristey von S. Frediano zu Florenz, sieht man, wie jene gewesen. Auch sonst ist das Bild beschädigt, Lasuren sind hie und da verwaschen, selbst das Impasto ist an einigen Stellen angegriffen; in den Gewändern zeigen sich Oelretouchen. Dessenungeachtet bewahrt dieses Bild, besonders der Johannes, die Landschaft, von seiner ursprünglichen, von

Va-

Vasari hochbewunderten Schönheit genug, um außer Zweifel zu stellen, daß es von Raphael nicht gar lange nach der Madonna Tempi und vor der Madonna del Cardellino gemalt sey, welche letzte Vasari freylich früher anführt, doch nicht deutlich ausspricht, ob er sie für älter halte, als die unsrige.

Man hat indeß dem Münchener Bilde die Originalität streitig machen wollen. Im Jahre 1766 hatte zu Florenz ein Bild sich angefunden, über dessen Entdeckung zwey Noten des römischen und florentinischen Herausgebers der Künstlerleben des Vasari Auskunft geben, welche auch der sienesische aufgenommen hat *). Lanzi gehet auf gewohnte Weise darüber hin **). „Vasari, sagt er, versetze dieses Bild in Raphaels zweite (florentinische) Epoche; allein auf dem des Marchese Rinuccini habe man das Jahr 1516 gelesen.“ Vielleicht ward schon zu Lanzi's Zeit die Aechtheit des Bildes in Zweifel gezogen und umging Lanzi, als Hausfreund des Käufers, die verletzliche Frage. Von München aus ward ich aufgefordert, dieses Bild, welches der Marchese Rinuccini, wie man sagt für 16000 Kronen, erkauft hat, näher zu untersuchen, zur Entscheidung zu bringen, ob es wirklich die Originalität des Münchener Bildes in Zweifel stelle.

Nach viel vergeblicher Bemühung gelang es mir im J. 1818, von den erheblichen Sammlungen des Hauses Rinuccini wenigstens dieses eine Bild besichtigen zu dürfen. Ich hatte mindestens eine Copie aus der Zeit des Originales erwartet, fand aber ein ungleich späteres Bild, welches auf die Hand eines niederländischen Malergesellen schließen läßt. Alpenformen in dem gläsern durchsichtigen Landschaftsgrunde;

*) Vas. ed. Sen. Vol. V. p. 252.

**) Scuola Rom. ep. sec.

statt des Ultramarins Smalte in dem sonst auch sehr restaurirten Mantel der Madonna; statt der regelmäßigen Glorie, von welcher in dem Münchener Bilde die Spur, in der Copie von S. Frediano die Anlage zu sehen ist, in diesem verstreute Engel durch schwerfällige Wolken halb verhüllt, einige derselben frey nach Genien in der Galathea der Farnesina; die Charaktere verbildet, lässig, gleichgültig, zum Modernen sich hinneigend; in den nackten Theilen der Kinder osteologisch-anatomischer Prunk; in den Gewändern, besonders im rothen Leibgewande der Madonna das Original ganz mißverstanden. Dieses gilt voraussetzlich die erhaltenen, alten Theile des Bildes; ich habe sie sorgfältig von den Retouchen unterschieden, welche das Ganze auf das Roheste besudeln. Die letzten werden des Ignazio Hughford Werk seyn, der auch in dem Verkaufe die Hand gehalten, überhaupt seiner Zeit in Dingen der Kunst großes Ansehn genoß.

Den Namen Raphaels, dessen Lanzi erwähnt, konnte ich nicht auffinden, wohl aber die Worte: A. D. M. DXVI. DIE XXVII. MEN. MAR. Was damit gemeint sey, wage ich nicht zu entscheiden; schwerlich das Dat des Bildes, wahrscheinlich auf Unkundige berechnete Täuschung. Unter allen Umständen wird ein so viel neueres, auch an sich selbst ganz unraphaelisches Gemälde keinem Besonnenen für das Original eines Bildes gelten können, welches offenbar älter ist, mit den Angaben des Vasari genauer übereintrifft, endlich auch durch seine Vorzüge Anspruch hat, dem Raphael ohne Zweifel und Anstehn beygemessen zu werden.

Früher als diese heilige Familie des Canigiani hätte Raphael, wenn wir dem Vasari folgen, die berühmte Madonna del Cardellino, jetzt in der Tribune der florentinischen Gallerie

der Uffizj, für einen anderen seiner florentinischen Gönner, den Lorenzo Nasi gemalt. Doch bleibt es zweifelhaft, ob er hier von einem Urtheil über beide Bilder bestimmt wurde, oder nur, nach seiner Weise, von dem einen Gönner, dem Taddei, zu dem anderen, dem Nasi überging, ohne zu berücksichtigen, was daraus in Bezug auf die Zeitordnung beider Bilder gefolgert werden könne. Bey näherer Vergleichung beider Gemälde wird es sich leicht darbieten, daß das Münchner die sichere Formengebung, den malerischen Schmelz des Florentinischen nicht erreicht. Allerdings haben beide gelitten; doch erinnere ich mich der Madonna del Cardellino wie sie vor späteren Wiederherstellungen beschaffen war, wie andererseits in der heiligen Familie zu München die malerische Behandlung nur um so besser sich beurtheilen läßt, als an vielen Stellen die Unterlage aufgedeckt, die Beendigung verwaschen ist.

Man hat auch diesem Bilde die Originalität streitig machen, ihm alte Copieen entgegensetzen wollen. Indeß, von seinen Vorzügen abgesehn, wird es auch durch die Spuren einer alten Zertrümmerung, deren Umstände bey Vasari, ungewöhnlich beglaubigt. Den Gegenstand und dessen untergeordnete Motive beschreibt derselbe Schriftsteller so treffend, als anmuthsvoll; auch ist der Kupferstich des Morghen überall bekannt.

Wenn die planlose, übereilte Aufhebung so vieler Kirchen und Klöster der Kunst, wie deren Alterthümern, da man häufig ganz kenntnißlose Personen dabey anstellen müssen, im Allgemeinen den unsäglichsten Schaden gebracht hat, so ward doch andererseits auch manches vergessene Stück durch die Versetzung von einsamen Stellen in die Mittelpunkte moder-

ner Kunstbildung der gänzlichen Vergessenheit entrissen. So zwey herrliche Bildnisse, deren weder Vasari, noch ein anderer Schriftsteller, deren überhaupt kein schriftliches Zeugniß erwähnt; Brustbilder zweyer Mönche, welche aus Vallombrosa in die Gallerie der florentinischen Kunstschule gelangt sind.

Nicht leicht wird ein anderes Bild seinen Urheber besser bezeugen können, als diese. Das eine hat die Umschrift: D. BALTASAR MONACO — S. TVO SVCCVRRE, welche, in rechtem Winkel gebrochen und längs des Rahmens hingehend, bezeugt, daß beide Bilder nicht etwa aus einem größeren geschnitten sind, sondern stets die Größe und Figur hatten, welche sie noch gegenwärtig zeigen. Denn, so seelenvoll ist ihr Ausdruck, daß man wohl der Vermuthung Raum geben dürfte, sie haben vormals in einem historischen Andachtsgemälde Platz gefunden. Um den zweyten Kopf: BLASIO GEN. SERVO TVO SVCCVRRE. Die Profile dieser Köpfe stehen einander gegenüber, ihre erhobenen Augen sind auf denselben Punkt, wahrscheinlich auf ein Andachtsbild gerichtet, welches vormals in deren Mitte aufgestellt war. Der eine hager, die Knochenbildung schärfer herausgehoben; der andere rundlicher, fleischiger, gefärbter, aber auch, da das seltene Haar sich schon zum Weißlichen neigt, viel ältlicher. Offenbar hat es den Künstler lebhaft ergötzt, diese Individualitäten einander scharf und abgesondert entgegenzustellen.

Der geistreichen Modellirung ist in den Schatten durch Schraffirungen nachgeholfen, welche nicht stören, weil sie dem Vortrage der spärlichen Haare sich anschließen; oder auch weil das Ganze mehr als ein Formen- und Charakterstudium sich geltend macht, daher auf vollendet malerische Erscheinung keine Ansprüche erweckt. Nicht selten bediente sich Raphael

auch in der Oelmalerey ähnlicher Schraffirungen; doch, wie es mir vorschwebt, nur an solchen Stellen, wo die volle malerische Erscheinung ihm entbehrlich schien, wo er die Phantasie bloß leicht berühren, anregen wollte, wie bey Studien, Altarstaffeln und anderen Nebenwerken.

Meisterwerke, gleich diesen, können nur gegen den Ablauf seiner florentinischen Wanderzeit entstanden seyn. Sie nähern sich der Charakterschärfe vieler Köpfe in der Disputa, haben bey dieser Arbeit dem Künstler wenigstens mittelbar genützt; denn ich bin nicht gewiß, ob er jene Köpfe unverändert darin aufgenommen habe.

Es fehlt uns, die Epoche zu beschließen, nur noch die berühmte Grablegung im Palast Borghese zu Rom, sonst in S. Francesco zu Perugia. Frau Atalanta Baglioni, sagt Vasari, habe jenes Bild dem Raphael aufgetragen, nachdem er zu Perugia das Wandgemälde in S. Severo vollendet hatte, also ungefähr um 1506. Zu Florenz habe er darauf mit den Studien sich beschäftigt, endlich, nach Perugia zurückgekehrt, das Bild vollendet und aufgestellt. Es schwebte demnach dem Vasari vor, daß er eine längere Zeit und mit Unterbrechung daran gearbeitet habe. Umstände, welche er vielleicht von dem Jugendfreunde Raphaels, dem Ridolfo del Ghirlandajo erfragt hatte.

Eine sehr ausgebildete, mit Quadraten überzogene Federzeichnung dieses unvergleichbaren Werkes wird mit anderen Zeichnungen Raphaels zu Florenz in der Gallerie der Uffizj aufbewahrt. Vielleicht ist es nicht zu gewagt, wenn ich derselben, besonders in den Köpfen, mehr Schönheit, mehr lebendiges Gefühl beymesse, als beyweitem dem größeren Theile des Gemäldes selbst. Diesem fehlt es auch in den Tinten

nicht selten an jener Durchsichtigkeit, dem Auftrage an jener Modellirung, dem Landschaftlichen an jenem linearischen Zauber, welchen wir in Raphaels Werken dieser Zeit überall wahrzunehmen gewohnt sind. Sollte nicht Raphael, dem bereits die Aussicht auf Größeres sich eröffnete, schon in diesem Werke fremder Hülfe sich bedient haben können? In der malerischen Ausführung erinnert Manches an Züge, welche seinem Freunde Ridolfo bis in sein spätestes Alter (als er zu Florenz agli Angeli noch das Abendmahl im Refectorio malte) eigenthümlich geblieben sind. Allein auch die ängstlich genaue Vorbildung des Ganzen in jener trefflichen Federzeichnung, wie besonders die Quadrate, mit welchen sie überzogen ist, scheint bey einer Arbeit, welche Raphael selbst ganz durchführen wollte, minder nöthig, als wenn wir den Fall annehmen, den ich angedeutet habe. Wie oft habe ich das Gemälde, seine Zusammenstellung bewundernd, mir angesehn, ohne mir erklären zu können, weßhalb das Pathetische mich so kalt lasse; auch Andere beobachtet, welche, ohne mir, ohne es sich selbst einzugestehn, doch das Ansehn hatten, gleich mir den Eindruck des raphaelischen Wesens zu vermissen. Zudem ist in dem Auftrage der Farbe eine Glätte, eine Aengstlichkeit in der Nachachtung der vorgezeichneten Umrisse, welche in einem Bilde Raphaels immer befremdlich bleibt. Doch gehe ich nicht so weit, zu behaupten, daß Raphael das Bild durchaus nicht berührt habe. Im Gegentheil ich sehe seine Hand unwidersprechlich aus mehr als einem Zuge hervorleuchten; obwohl nirgends ganz so deutlich, als in den grau in grau gemalten drey christlichen Tugenden, welche vordem den Gradino des Bildes geziert haben, jetzt in der vaticanischen Gallerie in eigenem Rahmen aufgestellt sind.

Möge diese Vermuthung, welche ich mit einiger Scheu ausgesprochen, mir nicht ungünstig ausgelegt werden. Man bedenke, daß selbst Vasari an der Stelle, welche ich oben ausgezogen habe, wunderbar um den Gegenstand herumgeht, abbricht, wiederanknüpft, als habe er noch etwas zu sagen, was er am Ende verschweigt; daß er sowohl im Leben Raphaels, als in dem späteren des Ridolfo diesen als den vertrautesten Jugendfreund Raphaels darstellt, meldet, daß der letzte jenen vergeblich aufgefordert habe, an seinen römischen Arbeiten Theil zu nehmen, auch eines bestimmten Bildes erwähnt, dessen Beendigung Raphael dem Ridolfo überlassen habe. Unter solchen Umständen durfte ich, dem Bilde gegenüber, mir eine Conjectur gestatten, welcher an sich selbst nicht alle Probabilität ermangelt und genau genommen nichts Positives entgegensteht.

Wenn ich einen Theil der Ausführung dieses vortrefflichen Bildes nicht dem Raphael, sondern einer fremden Hand beyzumessen geneigt bin, so muß ich hingegen in einem bestimmten Bilde des Fra Bartolommeo di S. Marco auf Raphaels Hand aufmerksam machen. Von diesem Künstler bewundert man zu Lucca in S. Romano über einem Seitenaltare des Schiffes der Kirche einen Gott den Vater von Engeln umgeben, auf dem Boden die beiden heil. Katharinen. Ein Maler, der kürzlich das Gemälde copirt hat, will darauf die Zahl 1509 gelesen haben, welche nur auf die Beendigung sich beziehen kann, daher nicht ausschließt, daß Raphael an dem Entwurfe, wie an einzelnen Theilen der Ausführung könne Theil genommen haben. Nun findet sich auf der Gallerie der Uffizj zu Florenz (anfangs unter den Zeichnungen des Lionardo) eine ausführliche Federzeichnung der Glorie

dieses Bildes, nicht in der eigenthümlich knickerigen Art des Fra Bartolommeo (man hat von ihm eben dort einen ganzen Band interessanter Handzeichnungen), sondern in Raphaels florentinischer Weise die Feder zu führen. Schon hiedurch wird der Antheil des letzten an der Gesammtproduction höchst wahrscheinlich. Sieht man nun ferner die schwebenden, halbwüchsigen Engel in der mittleren Höhe des Bildes jenen der Lunette in S. Severo, der Glorie in der Disputa so genau entsprechen, denselben allgemeinen Zug der Gestalt, dasselbe Schönheitsgefühl, so kann es nicht fehlen, daß man dabey an Raphael erinnert werde. In früheren Jahren beschnitt Fra Bartolommeo seine Formen, in späteren gab er ihnen zu viel Auslabung; zu keiner Zeit war seine Zeichnung ganz frey von Willkühr und Manier. Wie hätte er denn eben hier ein Gefühl, eine Kenntniß der Formen darlegen können, welche, wären sie sein Eigenthum, ihn dem Raphael ganz gleich stellen würden? Allein es kommt auch die malerische Behandlung in Betracht. Beide Engel sind gegenwärtig ihrer Velaturen gänzlich beraubt, so daß zu Tage liegt, wie die Unterlagen behandelt worden. Ihre Schattenseiten, in der Carnation, sind stark impastirt, leicht grau im Tone. Dieß ist Raphaels Methode; Fra Bartolommeo aber ging in den Schatten der Carnation von braunen Lazuren aus, welche er auch in der Folge durch Halblazuren und Lazuren verstärkte, nie mit einem sie ganz verdeckenden Impasto überlegte.

Raphael hat noch zu Rom eine andere Arbeit des Frate beendigt, mit diesem zu Florenz in den freundlichsten Verhältnissen gelebt, mit ihm über technische Dinge sich ausgetauscht; es ist demnach in den eben mitgetheilten Bemerkungen nichts mit den Nachrichten des Vasari Unvereinbares. Dem letzten

aber dürfen wir glauben, was er über Raphaels Verhältniß zum Frate erzählt, weil es hinsichtlich des h. Petrus im Quirinal augenfällig ist, sonst aber mehr als wahrscheinlich, daß er in allen Raphaels Aufenthalt in Florenz angehenden Dingen mündlichen Mittheilungen des Ridolfo Ghirlandajo gefolgt sey, welcher in hohem Alter noch lebte, als Vasari die erste Auflage seiner Malerleben vorbereitete. Unverzeihlich, daß er eine so treffliche Quelle nicht bis auf den Grund ausgenutzt hat.

In dieser Uebersicht habe ich mich auf solche Stücke beschränkt, welche ich zu untersuchen Zeit und Gelegenheit gefunden. Allein es werden verschiedene anderweitige Jugendwerke Raphaels genannt. Vasari nennt zu Perugia in der Servitenkirche, Kappelle Ansidei, eine Madonna mit S. Joh. Baptista und S. Nicolaus. Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts (Morelli, guida di Perugia) glaubte man dieses Bild noch zu besitzen, welches ich nicht mehr aufgefunden habe, noch dessen Schicksale kenne. Es möchten hier Verwechselungen die Dunkelheit vermehren. — Für den Herzog von Urbino, meldet er ferner, habe Raphael drey kleine Bilder gemalt: zwey Madonnen, einen Christus im Garten. Den letzten glaubte man in der Gallerie Orleans zu besitzen, welche nun auch verstreut ist. Ob eine der bekannteren Madonnen vormals dem Herzoge gehört habe, ist ungewiß. Nach Lomazzo hätte der Herzog von Urbino auch den heil. Georg besessen, welcher, nach der wohlerhaltenen Bause unter Raphaels Zeichnungen in der florentinischen Gallerie um das J. 1504 gemalt seyn müßte. — Malvasia, Felsina pitt., im Leben des Francesco Francia p. 44. führt zu Bologna verschiedene dem Vasari unbekannte Arbeiten Raphaels auf, deren eine

wohl seiner früheren Zeit angehören dürfte: „das berühmte presepe (Anbetung des Kindes durch die Hirten oder die Könige), von welchem Baldi schreibe, daß es schon vor der Vertreibung des Gio. Bentivoglio bey demselben sich befunden habe.“ Ich kann mich der Vermuthung nicht erwehren, daß jenes wunderherrliche kleine Bild des Francesco Francia in der königlichen Gallerie zu Dresden, die Anbetung der Könige, eine freye Copie, oder Nachahmung der genannten raphaelischen Bilder sey. Es fällt in die beste Zeit des Francia, in der Manier mit den lucchesischen Bildern zusammen, denen es zum Gradino gedient haben könnte. Vergl. Malvasia, welcher ebenfalls zu vermuthen scheint, daß Francia das Presepe copirt habe. Wo das Original sich befinde, ist unbekannt.

In Perugia giebt es in den Kirchen, wie in den Privathäusern manches Bild, welches mehr und weniger der Hand Raphaels beygemessen zu werden Anspruch hat. Im Hause der Gräfin Alfani, eine sitzende Madonna, das Kind stehend, im blauen Felde zwey Cherubsköpfe, in einem aufgerichteten Oblongo. Das Verhältniß der Tafel, die Dunkelheit der Färbung, die Stufe der Zeichnung, scheinen dieses Bild in die früheste Zeit der peruginischen Epoche zu versetzen. Der Kopf der Madonna ist sehr geistig; im Saume ihres Gewandes halb verwischte Buchstaben: R. VP. B...... P., was vorzüglich im VRB. unzweydeutig erscheint. — In S. Agostino, an der Wand links vom Altare des Sacraments, Madonna auf dem Throne, vier Heilige, zwey Engel in der Luft. Die Aufschrift A. D. M. CCCCC. VIII. K. A. S. I. Im K. ist ein L verschlungen; wohl KAL. AVGVSTI zu lesen. Das S. hat ein Zeichen der Abbreviatur;

vielleicht: SANZIVS INVENIT. Dem Jahre nach kann das Bild, dessen durchscheinende Anlage geistreicher ist, als die Beendigung, unfertig in Perugia zurückgeblieben, von einem anderen Künstler übermalt seyn. — In casa Donnini, eine Federzeichnung zur Anbetung der Könige in der vaticanischen Gallerie.

Nicht so ganz absichtslos habe ich die Jugendwerke Raphaels nach bestimmten historischen Gründen und allgemeinen Analogieen, sowohl den Zeitpunkt ihrer Entstehung, als ihre Classe feststellend, in diese Uebersicht zusammengedrängt. Denn, indem aus seiner Jugendzeit historisch so Weniges, auch dieses nicht umständlich bekannt ist, giebt es kein anderes Mittel, das Princip seiner künstlerischen Entwickelung zu entdekken, aus welchem für die Gegenwart, wie für alle kommende Zeiten unschätzbare Lehren sich ableiten lassen.

Wir haben gesehn, daß Raphael nicht, wie die gemeine Kunsthistorie ihn darstellt, in einer ersten und zweyten Manier befangen war, daß er vielmehr die Erfahrungen älterer, überhaupt anderer, Meister für sein eigenes Bestreben benutzend, ohne sich selbst je aufzugeben, zu verläugnen, jene auf das Mannichfaltigste in sich abspiegelte, daher in so viel verschiedenen technischen Umwandlungen sich zeigte, daß man wohl auch mit der doppelten Zahl nicht auskommen dürfte, wollte man durchaus darauf beharren, seine Jugendarbeiten nach Manieren abzutheilen. Wir haben ihn in die Richtung ungemischt umbrischer Maler, auf welche Niemand bisher Rücksicht genommen, mit größter Hingebung eingehen gesehn; zugleich, oder auch um etwas später, in die Richtung des Pietro Perugino; bald wiederum selbstständiger; darauf von Neuem hingerissen, theils von den älteren, theils von neueren

Meistern der florentinischen Schule, an welche er übrigens sich nicht anschließen konnte, ohne auch auf sie zurückzuwirken.

Die Gegenstände aber, welche die Wünsche und Bedürfnisse der Gönner ihm zuführten, sahen wir ihn stets mit lebhafter Theilnahme umfassen. Die Richtung des Alunno, des Pietro und anderer Maler desselben Bezirkes stand, wie ich früher gezeigt habe, in genauer Verbindung mit dem ascetischen Streben des heil. Franz von Assisi. Für dieses fand Raphael die Empfänglichkeit noch lebendig, als er im Umkreise von Perugia zu wirken begann; daher wiederholte Versuche, im Leiden des Erlösers tiefe Schmerzlichkeit mit hoher Würde zu einigen, was ihm in der Pietà des Grafen Tosi, und sonst trefflicher gelungen ist, als jemals dem Pietro, Alunno, oder anderen Malern derselben Richtung. Seine Madonnen, seine Jesuskinder waren, so lange er den Gegenstand in diesem Sinne nahm, wehmüthig, schmerzlicher Ahndung voll. Hingegen gestalteten sich, als er später dem practischen, im Gegenwärtigen wurzelnden Sinne der Florentiner zu genügen hatte, seine Madonnen in heitere Familienscenen voll naiven Ausdruckes gesunder Lebensfreude. Auch Größeres schwebte ihm vor, wie es die Wandmalerey in dem Kloster S. Severo uns gezeigt. Indeß drängte er es seinen Gönnern nicht auf, bewahrte es still in seinem Busen, bis endlich zu Rom, unersättliche Ansprüche eines kühnen und geistvollen Beschützers selbst den vermessensten Wünschen von nun an unbegrenzten Spielraum gewährten.

III.

Raphaels Leistungen zu Rom unter Julius II.

Bis zur Mitte des Jahres 1508 hatte Raphael demnach für verschiedene Städte Italiens so viele und treffliche Werke vollbracht, daß wir auf eine frühe Verbreitung seines Künstlernamens schließen dürfen, aus welcher seine Berufung nach Rom sich hinlänglich zu erklären scheint. Wer denn auch unter den gleichzeitigen Malern würde mit Raphael, wie er schon damals war, sich haben vergleichen lassen? Etwa Michelangelo, oder Lionardo da Vinci? Der erste hatte um das Jahr 1508, nach wenigen, zum Theil nicht gelungenen Versuchen, die Malerey fast aufgegeben; des anderen grübelnder Sinn kaum jemals die höchste Erwartung nicht getäuscht. Oder Perugino und andere gealterte Maler des funfzehnten Jahrhunderts? Wie denn überhaupt, bey allgemeinem Fortschreiten, Niemand ungestraft durchaus beym Alten bleibt, so waren auch diese Künstler schon seit dem Jahre 1500 (seitdem zuerst Lionardo allein, dann auch Michelangelo der Kunst durch anatomische Forschungen neue Hülfswege eröffnet hatten) in die gleichgültigste Mittelmäßigkeit zurückgesunken. Hingegen empfahl den aufblühenden Raphael nicht allein die schönste Anlage, nein, auch die vielseitigste technische Entwickelung, Anstelligkeit, Gewandtheit, Rüstigkeit. Julius II., dessen Ruhm-

begier die Kunst umfaßte *), welcher schon früher das Ungestüm seines Temperaments, die Hartnäckigkeit seines Charakters gebeugt hatte, um durch Nachgiebigkeit den Michelangelo von Neuem an sich zu fesseln, möchte daher den Künstler gesucht haben, nicht dieser einen neuen Gönner.

Indeß erzählt uns Vasari, Bramante von Urbino, der Baumeister des Pabstes, habe aus Rücksicht auf Blutsverwandtschaft und gleiches Vaterland, hier den Vermittler gemacht, die Aufmerksamkeit seines Herrn auf Raphael gelenkt.

Nach der Analogie des Geschäftsganges bey anderen Höfen dürfen wir annehmen, daß Bramante die Künstler, deren man eben bedurfte, dem Pabste in Vorschlag brachte und im Namen seines Herrn mit ihnen unterhandelte. In so weit mag Vasari, aus welcher Quelle es sey, doch recht berichtet seyn. Wenn er indeß hat andeuten wollen, daß Raphael einzig persönlichen Rücksichten (an Höfen, wie in den Gemeinwesen freylich ein mächtiger Hebel) seine Beförderung verdanke, so würde er hiedurch nicht den Raphael selbst, eher seine Gönner verunglimpfen. Ueberhaupt scheint Raphael auf ganz anderem Wege dem Pabste angenähert zu seyn. Von Jugend auf hatte die Herzogin von Urbino ihn begünstigt **), und gerade im Jahre seiner Versetzung nach Rom bewarb sich Raphael um eine Verwendung des Francesco della Ro-

---

*) Man liest den Namen des Cardinal Julian della Rovere zu Grottaferrata und an anderen Stellen an verschiedenen schönen Baustücken. Schon vor Raphaels Ankunft hatte er in Rom viele der fähigsten Maler versammelt.

**) S. den schon angef. Brief, Lett. sulla pitt. To. I. 1. (so in allen Ausgg.).

vere bey der florentinischen Obrigkeit *). Er suchte Arbeit im öffentlichen Palast zu Florenz. Dieses Gesuch mag seinen Gönner auf den Gedanken geleitet haben, den Künstler nach Rom zu ziehn, was ihm leichter fallen und erfreulicher seyn mußte, als die nachgesuchte Verwendung bey dem Machthaber eines fremden Staates.

Die Versetzung Raphaels nach Rom, deren nähere Umstände unbekannt sind, muß im Spätjahre 1508 erfolgt seyn. Nach dem angeführten Briefe verweilte er noch in der Mitte des Jahres 1508 zu Florenz, lag ihm damals der Wunsch, oder doch die Hoffnung, noch fern, nach Rom zu gelangen, dort Beschäftigung zu finden. Doch verlieren wir schon in den nachfolgenden Monaten zu Florenz seine Spur, während verschiedene dort unfertig zurückgelassene Gemälde auf eine ungewöhnliche Beschleunigung seiner Abreise schließen lassen. Der Umfang und Inhalt der Werke, welche er darauf bis um die Mitte des Jahres 1511 zu Rom vollbrachte, nöthigt uns, anzunehmen, daß er bald, nachdem er Florenz verlassen, also noch im Jahre 1508, in seinen neuen Wirkungskreis eingetreten sey.

Raphael begann seine römische Laufbahn in dem Zimmer des vaticanischen Palastes, welches, nach seiner practischen Bestimmung, den Namen der camera della segnatura führte. Vasari vermischte in seiner Beschreibung dieses Zim-

*) S. Vasari, ed. Senese, To. V. Proemio della vita di Raff. d'Urb. p. 236. ss. das Ende des dort mitgetheilten Briefes, dessen, obwohl unvollständiges, facsimile bey Quatremère de Quincy hist. de la vie et des ouvrages de Raphaël, an den Tag legt, daß der sienesische Herausgeber nicht überall richtig gelesen hatte. Vergl. bey dem letzten p. 47. aus jenem Briefe abgeleitete Folgerungen.

mers die Schule von Athen mit Vorstellungen aus der gegenüberstehenden Disputa; und da es in Folge der Undeutlichkeit seiner Erinnerungen nicht erhellt, welches von beiden Bildern ihm für das ältere gegolten, so scheint man in dieser Beziehung in der Folge geschwankt zu haben. Gegenwärtig indeß bestreitet Niemand, daß unter den römischen Arbeiten Raphaels die Disputa nothwendig die älteste ist. Richtig bemerkt Lanzi, es sey dieses Gemälde zur Rechten (von der Glorie zu verstehen) begonnen worden und zeige, wenn man von dort gegen die Linke sich wende, erhebliche Fortschritte; verstehe, technische; denn Raphael, welcher bis dahin nur selten in der Malerey auf nassem Kalk sich versucht hatte, war eben daher genöthigt, dieses Werk a tempera, oder mit Leimfarben, auf dem Trockenen zu übergehen, dessen er bey zunehmender Fertigkeit mehr und mehr sich überheben durfte. Hievon abgesehn, hatte der Künstler schon damals eine so hohe Stufe erreicht, daß Viele in Zweifel ziehn, ob er jemals in späteren Jahren, was den Adel der Auffassung, die Reinheit des Styles angeht, Größeres geleistet habe, als eben hier *). Andere freylich setzen dasselbe Werk, als trocken, hart und steif, eben so tief unter die späteren, malerisch behandelten, Arbeiten Raphaels.

Für

*) Lanzi, sto. pitt. Sc. Ro. Raff. — „Nondimeno chi ne riguarda ogni parte da sè, la trova d'un esecuzione così diligente e mirabile, che fin si é preteso, doversi questo quadro anteporre a tutti gli altri.“ Er zielt auf della Valle. Vergl. die entgegengesetzte Ansicht bey Roscoe, life of Leo X. Ed. III. p. 240., wo in der Beurtheilung unseres Gemäldes die Ausdrücke: formality of design, barbarous custom of gilding some parts of the work, the soloecism of introducing a foreign light etc. — In letzter Beziehung habe T. Zuchero das Rechte getroffen.

Für den Partheylosen und Gleichgültigen müssen ähnliche Widersprüche in den Geschmacksurtheilen über denselben Gegenstand höchst befremdend seyn, häufig selbst ihn veranlassen, vom Schönen ganz sich abzuwenden. Indeß werden sie weder durch subjective Laune, noch durch objective Zweifelhaftigkeit des Schönen herbeygeführt, gehen vielmehr nothwendig hervor aus Abweichungen in der Wahl des Standpunktes, aus welchem das Schöne zu verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Personen aufgefaßt wird.

Im classischen Alterthume ward die Bewegung und was man den Ausdruck nennt, auch der Schmelz und anderweitige Sinnesreiz, bey allen vorkommenden Verknüpfungen von Linien, Figuren und Formen einem ursprünglichen (mathematischen) Harmoniegefühle unterworfen, welches, damals noch voll Frische und Lebendigkeit, unter den Neueren allgemach erloschen ist und gegenwärtig nur etwa noch in der Musik und Metrik sich behauptet. Nun verlor sich, wie in so viel anderen Beziehungen, so auch in dieser, das Eigenthümliche des classischen Alterthumes nicht so plötzlich, als man vorzeiten angenommen hat. Denn es zeigen die Bauwerke des Mittelalters sammt ihren bildnerisch-malerischen Zierden, obwohl sie den Vergleich mit den classischen nicht aushalten, doch, wenn man sie mit ganz modernen zusammenstellt, noch immer ein gewisses mit technischem Ungeschick und geistiger Befangenheit ringendes Verlangen, schöne Configurationen hervorzubringen. Diese eine Analogie mittelalterlicher und antiker Kunstbestrebungen erklärt, daß in Folge täglich zunehmender Bekanntschaft mit den Eigenthümlichkeiten ächtgriechischer Kunst die Versuche und Leistungen des Mittelalters, welche man langezeit durchaus verachtet hatte, nunmehr billiger Be-

rücksichtigung gewürdigt, auch wohl, da ein Extrem das andere hervorruft, überschätzt werden. Freylich ward jenes antike Bestreben nach Schönheit der linearischen Anordnung schon im funfzehnten Jahrhundert, oder in der Epoche fortgehender Erweiterungen des Kunstgebietes, in verschiedenen Schulen, vornehmlich den florentinischen, durch Theilung der Aufmerksamkeit in den Hintergrund gedrängt; indeß bewahrte es Perugino in großer Reinheit, ward es durch ihn auf Raphael fortgepflanzt, dessen Jugendwerke, wie in vielen anderen Beziehungen, so besonders in dieser, wie ich bereits erinnert habe, wahrhaft bezaubern. In der Disputa und in den Gemälden an der Decke desselben Zimmers ließ Raphael jene antike Gemessenheit zum letzten Male über jede andere Berücksichtigung vorwalten, unterwarf ihr noch ein Mal seine der erreichbaren Höhe schon nahe stehende Meisterschaft. Also mußten Werke, welche auch in anderen Dingen bereits die kühnsten Wünsche erfüllen, denen, welche den antiken Sinn für schöne Abgemessenheit in sich belebt, oder ihn von der Natur empfangen hatten, nothwendig die schönsten, vollkommensten Leistungen der neueren Kunst seyn.

Nun erheischt die Hervorbringung dieser Schönheit sichtlich ein deutliches Hervorheben der Linie, Absetzen der Flächen, also eine gewisse an Härte grenzende Bestimmtheit, welche Allem, was der sinnlichen Erscheinung malerischer Kunstwerke Annehmlichkeit giebt, häufig geradehin entgegensteht. Für diese letzte ward aber durch Umstände, welche um einige Zeilen später uns beschäftigen werden, eben als Raphael an der camera della segnatura fortarbeitete, der Sinn lebhafter, als jemals in den vorangegangenen Zeiten, angeregt. Es erlangte daher jene rein sinnliche Annehmlichkeit,

welche aus breiteren Licht- und Schattenmassen, mannichfachen Abstufungen und Uebergängen entsteht, Schmelz, Harmonie, Ton, Luftperspectiv, Helldunkel und anderes dem malerischen Reize Untergeordnete von nun an die größte ästhetische Wichtigkeit, ward in der Theorie sogar dem Charakter, dem Ausdruck, überhaupt solchem, was in Kunstwerken den äußeren Sinn kaum noch berührt, hingegen schon den Geist erfüllt, das Gemüth hinreißt, ganz gleichgestellt. Aus diesem neuen Gesichtspunkte angesehen, mußten Raphaels ältere Arbeiten hart, gezwungen, ungefällig erscheinen, nur die späteren, malerischen, vollen Beyfall erlangen.

Nichts liegt mir entfernter, als dem malerischen Reize seinen eigenthümlichen Werth abzusprechen, zu bestreiten, daß er schon für sich selbst, wie bey den Holländern der guten Schule, höchlich erfreuen könne. Allein, wie die Einführung dieses neuen Schönheitselementes jene antike Abgemessenheit, welche die Disputa in so großer Vollkommenheit darlegt, nothwendig aus der neueren Kunst verdrängen mußte, so wirkte sie auch im Einzelnen nicht durchhin günstig. Einleuchtend vermag man Uebergang und Schmelz nur durch einen flüchtigeren Zug der Hand, die breiteren Massen von Licht und Schatten nur durch erhebliche Vereinfachungen in der Eintheilung der Flächen hervorzubringen. Also konnte der Künstler dem neuen malerischen Bestreben sich nicht hingeben, ohne zugleich, wie es geschehen ist, von den schlanken, gelenkigen Gestalten zu schweren und gedrängten überzugehen; in der flüchtigeren Behandlung aber mußten unumgänglich viele Feinheiten der Absicht sich verlieren. Freylich hat Raphael selbst in seinen spätesten Arbeiten höhere Eigenschaften nie gänzlich dem malerischen Reize aufgeopfert; verglichen mit seinen Zeitge-

nossen, oder mit denen, die ihm nachgefolgt sind, erscheinen selbst seine flüchtigsten Arbeiten als geordnet, sorglich behandelt, voll lebendiger Anschauung, innigen Gefühles. Dessenungeachtet zeigt sich in ihnen, wenn man sie mit der Disputa, oder mit den Gemälden der Gewölbdecke desselben Zimmers zusammenstellt, eine gewisse Lässigkeit der Behandlung *), eine gewisse Anschwellung der Formen und Gewandmassen, welche zwar den Bildnissen und bildnißartigen Gegenständen günstig ist, doch bey anderen und höheren Aufgaben häufig die ältere Weise Raphaels ersehnen läßt. Wie man denn überhaupt an der Grenze der Uebergänge von einer Richtung zur anderen leicht zu irgend einem Aeußersten sich hinneigt, so gab Raphael eben in der Schule von Athen und im Parnaß den Gestalten, besonders aber den Gewandmassen, ungleich mehr Schwerfälligkeit, dem Vortrage aber mehr Weichlichkeit, als jemals später in seinen nachfolgenden Bildern. Freylich zeigt der Parnaß im Stiche des Marcanton viel Strenge des Styles; allein man stach dazumal nicht nach Gemälden, sondern frey nach den Handzeichnungen der Künstler; und Raphaels erster Entwurf mag hier der malerischen Ausführung um einige Zeit vorangegangen seyn.

---

*) Diese Bemerkung, welche man häufig den Romantikern ganz zur Last legt, ist im Gegentheil so alt, als Raphaels Werke. Vasari (ed. P. cc. p. 86.) sagt von ihm: „wenn Raphael bey seiner Manier geblieben wäre, und sie nicht hätte abändern und großartiger machen wollen, um zu zeigen, daß er eben so viel verstehe, als Michelangelo, so würde er nicht einen Theil des Namens, den er sich erworben, wieder eingebüßt haben.“ — Halten wir uns hier an die Sache, nicht an des Vasari Lieblingsdigression auf Raphaels Nachahmung des Michelangelo.

Von 1508—1511 malte Raphael in dem Zimmer della segnatúra. Ist nun in der einen Hälfte dieser Malereyen jener antike Schönheitssinn vorwaltend, dessen Anwendung auf die Kunst häufig der Styl genannt wird, auch der strenge, der Styl in der Strenge des Sinnes, in der anderen hingegen der malerische Geschmack bereits in seiner Ausbildung sehr weit vorgerückt, so ereignete sich innerhalb dieser kurzen Frist jene denkwürdige Umwandlung, deren eigentliche Veranlassung noch immer streitig ist. Versuchen wir die Umstände zu ermitteln, welche sie begünstigt haben, die Persönlichkeiten, welche dabey thätig gewesen sind.

Wir suchen hier den Ursprung der neuen schönen Manier des Vasari, oder, wie Andere sagen, des malerischen Geschmackes. Vasari, dem diese Neuerung zuerst als ein kunstgeschichtliches Moment aufgefallen ist, würde uns diese Untersuchung erleichtert haben, wenn er deren Gegenstand streng vom beynahe gleichzeitig eingetretenen Uebergange zu einer methodisch-wissenschaftlichen Zeichnungsart hätte unterscheiden wollen. Allein im Gegentheil hat er beide, so ganz verschiedene Momente verschmolzen und hiedurch veranlaßt, daß man noch bis auf den heutigen Tag des Michelangelo anatomische Forschungen sammt den antiken, vorbildlichen Denkmalen in den meisten Büchern des Faches unter den Ursachen jener rein technischen Umwandlung die erste Stelle giebt. Indeß stehet die Strenge in der Zeichnung mit der Entstehung des malerischen Geschmackes (der breiten, flüssigen, harmonischen Manier) in durchaus keiner Verbindung; vielmehr scheinen diese Elemente einander gegenseitig zu widerstreben. Denn, wie längst vor gänzlicher Entwickelung des neuen malerischen Geschmackes Michelangelo, selbst Raphael, bereits ungemein

große Zeichner waren, so wurden sie hingegen in der Zeichnung in dem Maaße lässiger und willkührlicher, als ihr Geschmack mehr und mehr zum Malerischen sich hinüberlenkte. In den nachfolgenden Schulen, in welchen das Malerische durchaus vorwaltet, ward aber, wie es bekannt ist, die Zeichnung ganz schrankenlos; wie, in umgekehrter Richtung, das akademische Studium im verflossenen Jahrhunderte den malerischen Geschmack bey vielen Künstlern bis auf die Wurzel ausgerottet hat. Uebrigens bin ich bereit, den anatomischen Forschungen des Michelangelo auf Raphaels Zeichnung den entschiedensten Einfluß einzuräumen. Denn unstreitig erwarb Raphael, der aus den Schulen von Perugia und Fuligno nur eben deren conventionnelle Zeichnungsart und die Gabe glücklicher Beobachtung und Nachbildung des Lebens nach Florenz brachte, erst an diesem Orte die anatomischen Kenntnisse, welche von 1505 auf 1508 ihn schon in den Stand setzten, ganze Gemälde aus dem Geiste zu vollenden. Denn unstreitig erwarb er diese Kenntnisse, angeregt durch den Carton von Pisa und andere Jugendwerke des Michelangelo, aus deren Nachwirkung in eben jenen frey aus dem Geiste hingeworfenen älteren Gemälden Raphaels gewisse, seinem eignen Wesen fremde, Vibrationen der Gestalt allein zu erklären sind. Nicht weniger bereit bin ich, dem Mengs und Anderen einzuräumen, daß Raphael zu Rom, vielleicht schon in Florenz, mit Lust und Begeisterung antike Bildwerke sich angesehn, nutzbare Winke darin aufgefunden, Einzelnes daraus mit dem Stifte, der Feder, der Kohle sich angemerkt habe; dieses letzte jedoch mit der Einschränkung, daß für jene mechanisch emsige Nachbildung, welche in späteren Zeiten als fördersam angesehn, daher in den meisten Kunstschulen einge-

führt worden, ihm selbst, wie den damaligen Künstlern überhaupt, vielleicht die Lust, gewiß die Zeit fehlte. Die (verhältnißmäßig sparsamen) Studien nach antiken Denkmalen, welche aus Raphaels Zeitalter sich erhalten haben, lehren ohne Ausnahme, daß man nur um des unmittelbaren Nutzens willen, ohne historische Strenge, solche nachzeichnete, und auf der Stelle das Nachzuzeichnende in die eben übliche Manier seiner Schule übersetzte. Seltener sind reine Formenstudien, häufiger Composition, Typus, Costüme, das eigentliche Augenmerk des Künstlers. Nach solchen Proben aber wird, wem an historischer Wahrheit mehr gelegen ist, als an der Behauptung vorgefaßter Meinungen, beurtheilen müssen, was über das Studium der Denkmale von Vasari an mehr als einer Stelle angedeutet wird *).

Werden nun die anatomischen Studien des Michelangelo, wie Raphaels ästhetische der antiken Denkmale, zwar als et-

*) Die Hauptstelle im Leben des Tizian (Ed. c. P. III. p. 813.). In beiden Originalausgaben wird die, Raphael besonders angehende Stelle wörtlich wiederholt, wie folgt (Vas. ed. Torrigiani 1550. P. III. p. 648. ed. Giunti 1568. P. III. p. 73.): E con tutto che egli havesse veduto tante anticaglie e che studiasse continovamente, non aveva però per questo dato ancora alle sue figure una certa grandezza etc. — Quatremère (p. 68. u. 83.) bezieht das nachstehende absolute (auf jede Art künstlerischer Forschung sich beziehende) studiasse auf das vorangehende anticaglie. Ohne vorher zu ergänzen: le studiasse, womit übrigens Vasari, womit selbst die Crusca nicht möchte einverstanden seyn, ist seine Uebersetzung gramm. falsch. Im Gegentheil ist, auch historisch, der eigentliche Sinn dieser schön gesagten Stelle dieser: obgleich Raphael so viele antike Denkmale (mit Lust) gesehn und unaufhörlich (die Natur, sie nachbildend, sie analysirend) studirt hatte, so ꝛc. Q. nimmt es mit seinen hist. Belegen überhaupt viel zu leicht; hier aber täuschte ihn sein Vorurtheil für den akademischen Studienweg.

was für sich Vorhandenes eingeräumt, doch ausgeschlossen von den möglichen Veranlassungen der Entstehung der neuen schönen Manier, so scheint nichts übrig zu bleiben und näher zu liegen, als bey den lombardischen und venezianischen Künstlern sie aufzusuchen. Diese haben bekanntlich durch malerischen Reiz besonders sich ausgezeichnet. Allein es fällt die Ausbildung ihrer malerischen Technik fast um ein Jahrzehnd später ein, als Raphaels, als Michelangelo's bewundernswertheste Leistungen derselben Art *). Wir werden also den Ursprung und die Entwickelung des malerischen Geschmackes in den Lebensumständen dieser letzten aufsuchen, doch vorher auch den Lionardo da Vinci berücksichtigen müssen.

Lionardo hatte die Anlagen und Neigungen eines Bildners auf die Malerey übertragen; in der allgemeineren Anordnung, in der Lage, Stellung, Ansicht der Gestalten und ihrer einzelnen Vergliederungen, war er bis zum Gesuchten gewählt und zierlich. Zudem erwarb er in der Kunst zu malen nie so viel Fertigkeit, daß er der Welt in malerischer Beziehung ein großes Beyspiel hätte aufstellen können; denn jenes berühmte Abendmahl zu Mayland war, so viel sein unsäglich elender Zustand **) noch erkennen läßt, bei weitem mehr ein Muster kunstvoller Anordnung, als malerischer Annehmlichkeit. Indeß leitete eben jenes Streben, auf einer Fläche dargestellte Formen zu denkbar höchster Vollendung zu erheben, den Künstler auf die ernstlichste Bemühung um Be-

*) Gaudenzio Ferrari, Benvenuto Garofalo verpflanzten die Neuerung von Rom aus in die Lombardey.

**) Es ward in Auftrag des Vicekönigs (Eugen) zum letzten Male restaurirt, ganz übergangen.

leuchtung und Schattengebung, hiedurch früher, als andere, auf den Gebrauch breiterer Massen. Ich beziehe mich hier nicht auf das Abendmahl, wo dieser neue Vorzug vielleicht nur halbentwickelt gewesen, noch auf den Carton mit dem Reutergefechte, den Edelincks Blatt, doch nach einer entstellenden Copie, uns erhalten hat; sondern auf die Unterlage eines nicht zu Ende gekommenen Bildes der Anbetung der Könige in der Gallerie der Uffizj zu Florenz *). In diesem Bilde nun ist bereits eine bemerkliche Vereinfachung der Eintheilungen, sind die Köpfe und Gestalten ganzer Gruppen durch ein gemeinschaftliches Dunkel zu größeren Massen verbunden, aus denen sie nur durch matte Reflexe und gebrochene Lichter sich hervorheben. Ein solches Beispiel mußte auf seine Zeitgenossen einwirken, wofür historische Beweise vorhanden sind. Denn Fra Bartolommeo di S. Marco entnahm aus diesem Bilde die Art der Beleuchtung, zugleich die Manier, seine Tafeln braun in braun zu unterlegen, worin ihm andere Florentiner zum Nachtheil der Klarheit in den Schatten und der Haltbarkeit der Gemälde gefolgt sind. Raphael aber lebte mit diesem Maler in so innigem Verhältniß, daß man wohl annehmen darf, daß in ihren Gesprächen das Massige des Lionardo bisweilen in Anregung gekommen ist. In einer anderen Beziehung, in den anatomischen Forschungen, hatte Lionardo dem Michelangelo vorgeleuchtet, welcher ihn bis in seine spätesten Tage verehrte, und in vielen Dingen für unerreichbar hielt **), was den Versuch voraussetzt.

*) Scuola Toscana.

**) Vasari, ed. P. cc., vita di Raffaello d'Urb. p. 84. Vergl. vita di Lionardo da Vinci. — In Bezug auf allgemeines Urtheil über Zeitgenossen war Vasari das Organ seines Meisters.

Gab nun auch Lionardo zur Vereinfachung in der Eintheilung der Flächen, zur Vergrößerung der Massen, dem Ansehn nach den ersten Anstoß, so ward er doch, als Raphael in den Stanzen, Michelangelo in der Sixtina malte, von beiden schon in diesem einen Stücke überboten; unangesehn, daß der Begriff der neuen schönen Manier (des Malerischen) nicht auf das Massige sich beschränkt, vielmehr zugleich viele andere dem Lionardo unerreichbare Vorzüge umfaßt: den Ton, Schmelz, Uebergang und gewisse Spiele eines bis zum Muthwilligen behenden Pinsels, in welchen, sey es die Gewandtheit an sich selbst, sey es vielmehr deren Erfolg, den neueren Kunstfreund lebhaft zu ergötzen pflegt. In den meisten dieser Vorzüge hat, wenn wir dem Vasari folgen, Michelangelo in seinen Deckengemälden der sixtinischen Kappelle dem Raphael vorgeleuchtet. Ob man, oder in wiefern man dem Vasari einräumen dürfe, daß Raphael aus diesem Werke Vortheil gezogen, ist schon voralters vielfach besprochen worden *). Doch sind die Acten noch nicht geschlossen, und Vasari hat auch hier die Kritik seiner Angaben durch eigene Verwirrung erschwert.

Denn er gründet seine vielbesprochene Behauptung, „der Anblick der Deckengemälde in der sixtinischen Kappelle habe Raphael bestimmt, seine Manier zu vergrößern,“ auf einen erweislich falschen Thatbestand. Wie denn sein Werk überhaupt von Verwirrungen in den Zeitangaben wimmelt, so er-

---

*) S. Vas. ed. Senese, T. VII. p. 78. die Anm. des römischen Herausgebers. Vergl. Lanzi sto. pitt. Scuola Rom. epoca II. Raffaello d'Urb., Pitture vaticane. — Neuerdings, besonders nach dem letzten, wieder aufgenommen von Quatremère de Quincy, l. c. p. 67. ss.

zählte er in dessen erster Ausgabe *): „es sey, als Michelangelo durch die Flucht nach Florenz dem Unwillen des Pabstes sich entzogen habe, dessen halbbeendigte Arbeit in der Sixtina dem Raphael heimlich gezeigt worden, worauf dieser letzte sogleich aus dem Gesehenen für seine Kunst Vortheil gezogen.“ Die Deckengemälde der sixtinischen Kappelle können indeß, selbst nach des Vasari anderweitigen Angaben, nicht vor dem J. 1509 in Anregung gekommen seyn; die Briefe aber, welche Julius II. gelegentlich seines Unfriedens mit dem Buonaroti an die florentinische Obrigkeit schreiben ließ, fallen in das J. 1506 **). Diese Unvereinbarkeiten mögen dem Vasari mit Schärfe gerügt worden seyn; denn in der zweyten Ausgabe seiner Künstlerleben ***) suchte er sich aus der Sache zu ziehn, indem er zuerst die richtige, oder doch wahrscheinlichere Veranlassung erzählt, welche er von Michelangelo selbst erfragt haben konnte †), dann aber sein altes, unhaltbares Mährchen

*) Firenze, Torrigiani, 1550. 8. P. III. p. 964.

**) Raccolta di lettere sulla pitt. etc. ed. Milano, 1822. 8. Vol. III. p. 472. dd. 8. Julii 1506.

***) Fir, Giunti, 1568. 4. P. III. p. 728.

†) „Wegen verweigerten freyen Zutrittes zum Pabste sey der Künstler unwillig geworden und habe, dem verletzten Selbstgefühle nachgebend, eilig nach Florenz sich zurückgezogen.“ Dieses stimmt auch besser mit dem Ausdrucke der Briefe des Pabstes: Michael Angelus sculptor, qui a nobis leviter et inconsulte discessit, zu der Versöhnungsscene bey Vasari (vita di Michel Agnuolo, ed. P. cc. p. 729.). In beiden erscheint der Künstler als der Beleidigte, Schmollende; hingegen wäre er nach jener anderen Erzählung des Vasari vielmehr selbst der Beleidiger, indem er, wie es lautet, den Pabst in der Sixtina durch einen herabgeworfenen Balken erschreckt und um Weniges sogar erschlagen hätte.

wörtlich wiederholt und hinzusetzt: „genug, daß er auf die eine oder andere Weise mit dem Pabste sich überworfen hatte.“ Vasari wollte offenbar seinen früheren Irrthum nicht geradehin eingestehen, ihn nur bemänteln. Denn an mehr als einer Stelle kommt er auf seine erste Angabe zurück *), hat sie demnach zu keiner Zeit ganz zurückgenommen.

Auf irgend eine Weise wollte er das Substantielle aller jener Andeutungen, Raphaels Nachahmung des Michelangelo, behaupten. Denn, ohne alle Berücksichtigung früherer und ganz entgegengesetzter Versionen, erzählt er an einer anderen Stelle: „nachdem die Decke der Sixtina zur Hälfte beendigt war, wollte der Pabst, daß sie aufgedeckt werde. Ganz Rom eilte herbey und der Pabst hatte nicht einmal die Geduld, den Staub, welchen das Abwerfen der Gerüste erregt hatte, sinken zu lassen, bey welcher Gelegenheit auch Raphael von Urbino sie sah und gleich darauf seine Manier veränderte und, um sich zu zeigen, die Sibyllen in

---

*) Vas. ed. P. cc. p. 731. „Per la qual cosa nacque il disordine, come s'é ragionato, che s'hebbe a partire di Roma non volendo mostrarla al Papa (die Malerey der Sixtina); und p. 73. (vita di Raff.). Avvenne adunque in questo tempo, che Michelangelo fece al Papa nella cappella quel romore e paura, di che parleremo nella vita sua.“ Roscoe (life of Leo X. Ed. III. p. 245.) versichert, diese letzte Stelle sey mit anderen eben dahinaus zielenden deff. Lebens nur aus Versehen stehen geblieben, hingegen im Leben des Michelangelo die falsche Angabe ganz ausgemerzt und zurückgenommen worden, was falsch ist. Offenbar hat Roscoe den Vasari nicht selbst nachgelesen, auf Lanzi sich verlassen. — Vasari ist durchaus kein ehrlicher Historiker; was seinen Werth begründet, ist der Umfang seiner Kunde und der Umstand, daß er der größten modernen Kunstepoche Zeitgenosse war.

la Pace malte. Bramante aber versuchte, dem Raphael die andere Hälfte der Sixtina zuzuwenden *)."

Dieser neuen Version läßt die Wahrscheinlichkeit nicht sich absprechen; denn Raphael kann dem Anblicke eines so merkwürdigen Werkes nicht sich entzogen haben, dem Eindruck desselben nicht ausgewichen seyn. Doch ist darin noch immer eine höchst mißliche Allgemeinheit. Denn, ohne ausgemacht zu haben, wann Raphael zuerst jene Arbeit in der Sixtina gesehen, und in welchen bestimmten Einzelnheiten er dieselbe nachgeahmt habe, dürften wir der Gefahr, etwas ganz Falsches zu meinen und zu behaupten, gar nicht ausweichen können.

Die Versöhnung Julius II. mit dem Buonarota kann frühestens gegen Ablauf des Jahres 1506 stattgefunden haben, da nicht früher Bologna in den Besitz des Pabstes gelangt ist. Wendete nun der Künstler, nach der Angabe des Vasari, darauf sechzehn Monate zu Bologna auf die colossale Statue des Pabstes, so konnte er, unumgängliche Geschäftszögerungen und eigene Angelegenheiten hinzugenommen, nicht wohl vor dem Jahre 1509 nach Rom zurückgekehrt seyn. Unternahm er nun unverzüglich die malerische Verzierung der Decke der sixtinischen Kappelle? Wir wissen davon durchaus nichts Bestimmtes und Sicheres. Indeß versetzte Vasari die Beendigung dieses Werkes unstreitig in das letzte oder vorletzte Jahr der Regierung Julius II. **). Gab er nun ferner der ma-

*) Vas. ed. P. cc. p. 731. s.

**) Id. ib. p. 737. — „Dove che finita la cappella (Sistina) ed innanzi che venisse quel Papa a morte, ordinò S. S. se morisse, al Cardinale etc. che facesse finire la sua sepoltura — al che fare di

lerischen Ausführung im Ganzen zwanzig Monate, so muß, wenn es mit der letzten Angabe seine Richtigkeit hat, diese Arbeit in die Jahre 1511 bis 1513 einfallen.

Diese Bestimmung trifft auch mit den Beispielen überein, durch welche Vasari die Einwirkung der Sixtina auf Raphaels malerische Entwickelung überzeugender zu machen sucht: den Sibyllen der Kirche la Pace, dem Isaïas der Kirche S. Agostino *). Denn schwerlich wurden diese Werke, deren Zeit ungewiß, schon unter Julius II. gemalt, da sie mit den Stanzen wenig Uebereinstimmung zeigen, da es auch nicht wahrscheinlich ist, daß Julius II. gestattet haben würde, die Arbeit in den Zimmern des Vaticans durch andere, umfassende Werke zu unterbrechen. Der Isaïas möchte freylich, wegen technischer Verwandtschaft zum Heliodor, gleich nach diesem unter dem Regierungswechsel gemalt seyn, welcher den Künstlern einige Muße gewähren mußte. Indeß ist diese Figur in dem Maaße Raphaels flachste Production, daß man stets geneigt seyn wird, sie für eine seiner spätesten Arbeiten zu halten. Ueberhaupt scheint der Versuch, mit dem Michelangelo in die Schranken zu treten, erst in die letzten Lebensjahre Raphaels einzufallen. Denn ein drittes Beyspiel des

---

nuovo si messe Michelangelo — Di che egli alla sepoltura ritornato — volse la fortuna invidiosa, che di tal memoria non si lasciasse quel fine — perche successe in quel tempo la morte di Papa Giulio etc.“ — Wir sehn hieraus, daß Vasari von der Beendigung der sixtinischen Kappelle bis zum Tode Julius II. (1513) nichts anzuführen wußte, als einige Vorbereitungen zur Fortsetzung des früher begonnenen Grabmals deff. Pabstes. Da Michelangelo die erste Ausgabe der Lebensbeschreibung des Vasari noch erlebt hat, so dürfen wir annehmen, daß Vasari in diesem Leben aus der ersten Quelle geschöpft.

*) Vas. ed. P. cc. p. 73. 86. und 731.

Vasari, die nackten Figuren im Burgbrande *), fällt unbestritten in so späte Zeit.

Unter diesen Umständen kommen die Anachronismen des Vasari, deren Ausgleichung uns oben beschäftigt hat, genau genommen gar nicht in Erwägung. Nur so viel wollte und konnte er behaupten: Raphael habe des Michelangelo großartige und massige Behandlung irgend ein Mal (der Zeitpunkt kümmerte ihn hier so wenig, als an anderen Stellen) voll Bewunderung sich angesehen, und versucht, in dieser Beziehung seinen Nebenbuhler einzuholen. Mit gehöriger Einschränkung seiner Uebertreibungen **), werden wir ihm hierin beypflich-

---

*) Vas. ib. p. 86. — „E se Raffaello si fusse in questa maniera fermato, ne avesse cercato di aggrandirla e variarla, per mostrare ch' egli intendeva gli ignudi così bene come Michelangelo, non si etc. — perciochè gli ignudi, che fece nella camera di Torre Borgia, dove é l'incendio di Borgo nuovo, ancora che sieno buoni, non sono del tutto eccellenti." — Seinem Wesen nach konnte dieser Wettstreit methodischer Virtuosität erst bey abnehmender Fruchtbarkeit, eintretender Reflexion, Raum finden.

**) Man hat eben in dieser Frage den Vasari der Partheylichkeit beschuldigt, Andere haben ihn davon frey sprechen wollen; beides mit einigem Grunde. Als einer der feinsten, vielseitigsten Kenner aller Zeiten, liebte Vasari unstreitig die Bilder des Raphael mehr, als jene seines Meisters; die einen beschreibt er auf das anschaulichste, die anderen überhäuft er mit allgemeinen, leeren Lobsprüchen. Als Methodiker, als Theoretiker, verachtete er aber den Raphael, begegnete ihm mit einem, besonders in seinem Munde lächerlichen Ueberlegenheitsgefühle (S. vita di Raff. besonders p. 86., doch auch sonst), erhob er hingegen den Michelangelo zum höchsten und allgemeinen Vorbilde. Vita di M.A. ed. P. cc. p. 736. „O veramente felice età nostra, o beati artefici, che ben così vi dovete chiamare, da che nel tempo vostro havete potuto al fonte di tanta chiarezza rischiarare le tenebrose lucid egli occhj" und so fort in ähnlichen Hyperbeln.

ten, sogar seine eigenen Beyspiele noch vermehren dürfen, indem wir darauf hinweisen, daß Raphael des Buonarota unübertreffliche Auffassung des erzväterlichen Wesens als vorbildlich, typisch, angesehn und bey verwandten Aufgaben (in den Logen, an der Decke der zweyten Stanza) ihr sich angeschlossen habe. Allein es ist an dieser Stelle unsere ausschließliche Aufgabe, zu finden, ob, und in wiefern Michelangelo, oder im Gegentheil Raphael, die Entstehung und Ausbildung der schönen neuen Manier thätiger gefördert habe.

Wer nun von beiden wird dem anderen in der Auffindung eines rein malerischen Princips vorangegangen seyn? Der Bildner, welcher nur als Dilettant die einzige Manier a tempera getrieben? oder vielmehr der Maler von Zunft und Gewerb? — Wir besitzen einige malerische Versuche des Michelangelo, welche in die Jahre 1500 bis 1506 fallen: das Rund a tempera in der florentinischen Gallerie (1503); das (wohl ältere) schönere, halbbeendigte Gemälde a tempera, sonst im Besitze der Madame Day zu Rom, jetzt in England; den Carton einer Madonna, Vorbereitung zu einem Gemälde, beym Cavaliere Buonaroti zu Florenz; das Blatt des Marcanton, ein anderes vom Veneziano, nach Theilen des untergegangenen Carton von Pisa. Diese Arbeiten gehören indeß, was die Malerey angeht, sämmtlich dem strengen Style. Hingegen verräth sich das Hereinbrechen des malerischen Geschmackes bereits in Raphaels Glorie von 1505, in dessen flüchtigeren, vor seiner Versetzung nach Rom entworfenen, oder ganz beendigten Gemälden, besonders in der camera della segnatura, welche der sixtinischen Kappelle vorangeht; während in dieser nicht der Spiegel des Gewölbes (nothwendig, was Vasari die ältere, zuerst vollendete und vorläu-

sig aufgedeckte Hälfte des Werkes nennt), sondern erst die colossalen Figuren der Hohlkehle in malerischer Beziehung ganz entwickelt sind. Die Zeitfolge dieser Thatsachen zwingt uns, gegen den Ausspruch des Vasari, Raphael als den eigentlichen Erfinder des malerischen Geschmackes anzusehen. Wenn darauf Michelangelo in der Vereinfachung der Massen gegen das Ende seines Werkes das Aeußerste erreichte, also in diesem einzelnen Stücke auch den Raphael überbot, so leistete dieser hingegen in der Harmonie, in den Uebergängen, in einer geistig behenden Pinselführung, was dem Buonarota stets unerreichbar blieb. Uebrigens mußte der Wetteifer zweyer gleich außerordentlichen Geister die Ausbildung der neuen schönen Manier nothwendig beschleunigen, vielleicht auch bewirken, daß sie nicht lange bey dem Vortrefflichen stehen blieb, das Ziel unmittelbar, nachdem es erreicht war, schon überschritt. Auch war unstreitig der mächtigste Hebel einer Manier, welche darauf berechnet war, theils die Arbeit zu beschleunigen, theils die Gesammtwirkung zu verstärken, das Ungestüm der Wünsche eines noch jugendlich heftigen, aber alternden Fürsten, vereint mit der materiellen Ausdehnung der Unternehmungen, welche Julius II., seines herannahenden Todes doch wohl nicht durchaus uneingedenk, in möglichst abgekürzter Zeit beendet sehen wollte *).

---

*) Vasari vita di Michelagnuolo. — Era Papa Giulio molto desideroso di vedere le imprese che faceva — und an einer andern Stelle: dimandandogli il Papa importunamente, quando egli finirebbe — rispose il Papa: che satisfacciate a noi nella voglia, che haviamo di farla presto (die Kappelle). Diese und ähnliche Aeußerungen des Pabstes, welche viel Physiognomie haben, mochte Vasari aus dem Munde des Michelangelo überliefern.

Uebrigens drängt hier nichts, der Zeit vorgreifend, zu entscheiden, ob, was man den strengen Styl nennt, oder vielmehr diese neue, malerische Manier, an sich selbst die beste Weise sey, Kunstwerke vor den Sinn zu stellen, da Raphael in beiden Formen dargelegt hat, was sein Bestes ist: Fülle und Tiefe des Geistes, Reinheit und Innigkeit des Gemüthes. Indeß zeigen seine Werke, da in ihm nichts jemals zur leeren Gewöhnung ausgeschlagen ist, durchhin den Charakter der Lebensstufe, welcher sie angehören. Mit dem Jünglingsalter verließ er das Gebiet des heiter Naiven und schwärmerisch Schmerzlichen. Madonnen, heilige Familien, Bilder des leidenden, sich hingebenden Erlösers, Gegenstände, in welchen er bis dahin sich unübertrefflich gezeigt hatte, mußten, im vorgerückteren Alter, ihm nicht mehr so ganz dieselbe Theilnahme abgewinnen. Hingegen zeigte er bey Lösung der Aufgaben, welche seine neue Stellung nunmehr herbeyführte, männliche Reife des Geistes. Durch Glück, oder Bestimmung, begegnete er auf jeglicher Stufe seiner Künstlerlaufbahn Anforderungen, denen er gerade ganz gewachsen war. Am Fuße des heiligen Hügels von Asisi war er ganz so schwärmerisch, als Niccolo Alunno, als Pietro in seinen besseren Tagen, unter den guten Bürgern des gewerbfleißigen Florenz, naiv, häuslich, verständig, am Hofe der Fürsten des Geistes, Julius II., Leo X., energisch, umfassend.

Raphael gelangte nach Rom, als die hierarchische Größe, dem Wendepuncte schon nahe, ihren höchsten Gipfel erreicht hatte. Nie hatte sie ein weiteres Landgebiet, mehr kriegerische Macht besessen; ihr geistiger Einfluß ward kaum bestritten. Nun dämmerte eben damals, wohl durch Einwirkung des Cardinal Giovanni de' Medici, der Gedanke auf: das hie-

rarchische Rom solle, müsse aller Geistesentwickelung gemeinsamer Mittelpunct seyn. Durch eine sinnreiche, mit allen Reizen der Malerkunst geschmückte Vergegenwärtigung dieses schönen Traumes eröffnete Raphael in den vaticanischen Stanzen seine römische Laufbahn.

Diese Zimmer werden durch Kreuzgewölbe, welche sie überspannen, jedes in vier gleiche Theile gesondert. Die camera della segnatura war, als Raphael darin seine Arbeit begann, bereits durch gemalte Gesimse abgetheilt. Diese beybehaltend, erfüllte der Künstler oberhalb in jedem Viertheil des Gewölbes eines der vorgefundenen größeren Runde durch eine weibliche Figur, welche der ganzen Abtheilung gleichsam zum Titel dient *).

Beginnen wir mit der Theologie, einer, gleich den übrigen, von Genien umgebenen, würdevollen Gestalt. Auf diese folgt unterhalb im Zwickel desselben Gewölbtheiles ein kleiner gehaltenes Bild, worin der Sündenfall, das negative Princip der christlichen Glaubensansicht. Diesen einleitenden, vorandeutenden Bildern entspricht, in der weiten Halbrundung der anstoßenden Wand, das Geheimniß der Sühne: die Hostie auf einem erhöheten Altare ausgestellt, von den Kirchenlehrern älterer und neuer Zeit umgeben; in den himmlischen Räumen Christus von Engeln umschwebt, deren Schönheit

*) Die Stanzen sind oft beschrieben, in Kupfer gestochen, besehen worden. — Bellori, Descrizione delle immaggini dipinte da Raff. d'Urb. nelle camere del palazzo Ap. Vat. Roma 1659. Die größeren Bilder gestochen von Aquila, von Volpato; die Runde der Decke von Morghen; die Nebenbilder und die Decke des zweyten Zimmers in Umrissen von Francesco Giangiacomo, Rom 1809. Einiges noch von Santi Bartoli.

mehr als irdisch ist, umgeben von den Evangelisten, Erzvätern, ersten Blutzeugen der Kirche; alle in regelmäßiger, doch mit ungemeiner Feinheit sanft abgeänderter Anordnung. Wunderbar geistig ist die Gestalt des Heilands, in den Vätern und Heiligen eine Güte und Milde des Charakters, welche kein anderer Künstler jemals erreicht hat. Man nennt dieses Bild, nach einer Andeutung des Vasari *), die Disputa.

In der folgenden Abtheilung die Wissenschaft und practische Aufrechterhaltung des Rechtes. Die allegorische Figur erfüllt, wie dort, das größere Rund; darauf im Zwickel das Urtheil Salomons, und in dem Halbrunde über dem Fenster drey allegorische Figuren, die Tugenden, ohne welche die Rechtswissenschaft für die Menschheit ohne Nutzen bleibt, wohl selbst ihr verderblich wird. Den ausfallenden Raum zu beiden Seiten des Fensters erfüllen zwey Handlungen, des römischen, des canonischen Rechts Sicherung durch Justinian, durch Gregor IX.

In der dritten Abtheilung zuerst die Philosophie, dann keine symbolische Handlung, sondern eine zweyte Allegorie, die Astronomie, oder Astrologie. Das weite Halbrund der anstoßenden Wand enthält, was man gemeinhin die Schule von Athen nennt. Wer zu diesem berühmten Werke den allgemeinen Gedanken dem Künstler angedeutet hat, wollte offenbar die Philosophie theils als Kunst, die Wahrheit zu erfassen und zu behaupten, theils auch als Inbegriff menschlichen Wissens ausgedrückt sehn.

Die Poesie beschließt den Cyclus. Die weibliche, einer

---

*) Vas. vita di Raff. d'Urb. — „e sopra l'ostia, che é sull' altare, disputano." Indeß liegt dies nicht in dem Sinne der Aufgabe.

Muse ähnliche Figur der Allegorie erscheint Vielen als die schönste Gestalt, welche die neuere Kunst im Einzelnen hervorgebracht. In dem Zwickel desselben Gewölbtheiles der Sieg des Edlen über das Gemeine, die Strafe des Marsyas. Im Halbrunde über dem Fenster der Parnaß, in welchem neben den alten Dichtern auch neuere ihre Stelle gefunden. In dem noch übrigen Raum dieser Wand die zierlichsten Gesimsbilder, voll anmuthiger Beziehungen auf Dinge der Poesie.

Verschiedentlich hat man über den allgemeinen Gedanken dieses allegorischen Cyclus mit Raphael gehadert, den Künstler, nicht allein für die Lösung, nein auch für die Aufgabe an sich selbst zur Verantwortung gezogen. Vielleicht übersah man, daß die Aufgabe damals (wie sich's gehört) noch immer von denen ausging, welche die Gemälde begehrten und belohnten; unter allen Umständen aber verkümmert man sich ganz unnöthig den schönsten Genuß, indem man Angesichts des Vortrefflichen mit den Ansichten rechtet, in welchen dasselbe einen Stützpunct gefunden hat. Künstlerisch angesehn, möchte indeß die früheste der vaticanischen Stanzen dem Tadel unterliegen, daß sie durch ihre Fülle blende. Denn mit welchen Vorsätzen wir eintreten mögen, so wird doch bey diesem Reichthum schöner und anziehender Gemälde nicht leicht die Muße gewonnen, mit dessen untergeordneten Bildern sich zu beschäftigen, aus vielen Hunderten ein neues, bis dahin unbeachtetes Antlitz hervorzuheben. Die erdrückende Wirkung dieser Gestaltenfülle scheint Raphael aufgefallen zu seyn. Denn er vereinfachte in seinen späteren Wandgemälden die Eintheilungen, und gab im Fortgang der Zeit mehr und mehr der Ansicht Raum, bey Mauergemälden das Architectonische durchgehend vorwalten zu lassen.

Noch unter Julius II. vollendete er in dem Zimmer, welches auf jene erste Stanza folgt, die Verzierung der Decke und, an den Wänden, zwey große halbrunde Gemälde; die übrigen fallen schon in die Regierung Leo X. In den Gemälden der Decke ist, durch eine fehlerhafte Mischung des Kalkbewurfes, die Farbe erloschen; dessenungeachtet sind sie in verschiedener Hinsicht bemerkenswerth. Einmal versuchte Raphael an dieser Stelle zuerst, durch einen breiten, leicht verzierten Rand und durch Andeutungen der Spannung, auch durch eine flachere Behandlung der Bilder, diesen das Ansehn von gewirkten Teppichen zu geben, was bezeugt, daß er schon damals darauf bedacht gewesen, der schweren, drückenden Wirkung jener ersten Gewölbdecke auszuweichen. Ferner wiederholte Raphael in einer dieser scheinbaren Tapeten, dem Opfer Isaac, noch einmal jenen wunderlich verkürzt vom Himmel herabwirbelnden Engel, dessen wir uns aus früheren Erwähnungen erinnern *). Endlich ist auch dieses bemerkenswerth, daß hier bereits jenes eigenthümliche Princip der Anordnung hervortritt, welches den bekannten Arazzi Raphaels so viel Bewunderung und Beyfall erworben hat. Die freylich ganz verblichenen Gemälde setzen dieses Princip nicht so deutlich ins Licht, als das vortrefflichste Blatt des Marcantonio nach dem Entwurfe zu einem dieser Bilder, der Verheißung der Nachkommenschaft **).

Die Nachtheile jenes technischen Probestückes, oder Ver-

*) Lunette in S. Severo, Krucifix Fesch, Madonna di Pescia.

**) In der ehemals von Birkenstock, jetzt dem Herrn Sen. Brentano zu Frankfurt a. M. gehörenden Sammlung von Marcanton's Kupferstichen befindet sich ein besonders saftiger Abdruck, den der Künstler selbst könnte besorgt haben.

sehns, welches nicht allein diesen Deckengemälden, sondern auch in dem vorangehenden Zimmer den beiden Nebenbildern an der Wand der Jurisprudenz alle kräftige und dunklere Tinten entzogen hat, mag sogleich an den Tag gekommen seyn, da in den folgenden Gemälden, der Messe von Bolsena, dem Heliodor, die Färbung vortrefflich sich erhalten hat, wenn man einige Figuren ausnimmt, welche, eines besonderen Beyfalls sich erfreuend, seit längerer Zeit alljährlich unzählige Male chaikirt werden, daher, welche Vorsicht man anwenden möge, allmählig erlöschen müssen, nach dem Grundsatze: daß viele Tropfen am Ende den härtesten Stein aushöhlen.

Die eine Hälfte der Darstellung des Wunders von Bolsena füllen, in zwey Gruppen, die wundervollsten Bildnisse; die obere Gruppe, Julius II., einige Cardinäle und geistliche Hofleute, jener voll Kühnheit und Trotz, diese geschmeidig und fein, bildet zu der deutschen Mächtigkeit und bieder starrsinnigen Einfalt der Schweizerwachen einen im eigentlichsten Sinne historischen Gegensatz. Priesterherrschaft und Schweizerfußvolk waren zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts die beiden Hebel der europäischen Staatenverhältnisse. Ich bezweifle, ob sie irgendwo in den Schriftstellern so anschaulich, so objectiv sich darstellen, als eben hier. Allein auch in kunsthistorischer Beziehung hat dieses Gemälde eine große Merkwürdigkeit. Denn, was man in Tizians, was in den Arbeiten seiner ausgezeichnetsten Schul- und Zeitgenossen vornehmlich bewundert, die überzeugende Kraft und Wärme ihres Localtons, die zarte, sich unterordnende Andeutung der Uebergänge, Halbtöne, Farbenspielungen, sammt dem saftigen, energischen Vortrage, alle diese Vorzüge finden sich in diesem, auch als a fresco Gemälde unvergleichbaren, Bilde bereits in unübertroffener Voll-

kommenheit. Um Vieles später war Tizian noch immer in dem glatten, buntleuchtenden Schmelze der älteren Manier seiner Schule befangen, auch in der Malerey a fresco, als er in einer Brüderschaftskappelle am Platze des heil. Anton zu Padua verschiedene Bilder malte, seine Arbeit, gegen die Messe von Bolsena gehalten, höchst schülerhaft. Er selbst freylich kam zu spät nach Rom, als daß man annehmen könnte, er verdanke der unmittelbaren Anschauung dieses Werkes die Anregung oder Entwickelung ihm eigenthümlicher Absichten. Indeß scheint Giorgione, wenn das Urtheil Salomons in der Gallerie des Grafen Mareschalchi zu Bologna seine Arbeit ist, wie man sagt, und ich für möglich halte, Rom früh besucht zu haben, was die Vermuthung, daß er von dort aus die neue Manier nach Venedig gebracht, wenn auch nicht begründet, doch zuläßt. Unter allen Umständen war Rom seit des Michelangelo, seit Raphaels Ankunft in dem Maaße der Mittelpunct damaliger Kunstbestrebungen, daß nichts unwahrscheinlicher seyn dürfte, als zu Venedig eine gänzliche Unkunde dessen anzunehmen, was in Rom geschehen war und noch täglich geschah. Genug also, daß die Messe von Bolsena um sieben bis zehn Jahre der vollen technischen Entwickelung der venezianischen Schule vorangeht.

In gleichem Sinne, doch schon um etwas lässiger, hat Raphael die Bildnißgruppe in dem anstoßenden Halbrunde des Heliodor behandelt. Sie prangt noch immer in aller Kraft und Frische ihrer ursprünglichen Färbung, während die erschreckten Weiber in dem Volkshaufen des Mittelgrundes unter den Händen ihrer Bewunderer allmählich erblichen sind. Mehr hat man das Volk in der Messe von Bolsena geschont, obwohl die weiblichen Formen, da sie ebenfalls leicht und

obenhin behandelt sind, auch hier dem kunstbeflissenen Reisenden als eine leichte Beute sich darbieten, also zum Nachzeichnen auffordern mußten. Mit Recht bewunderte schon Vasari in dem überraschten Meßpriester die Vieldeutigkeit des Ausdrucks, ergötzte andere die südliche Lebhaftigkeit der Aufwallung in den Figuren, welche den wunderbaren Vorgang aus der Nähe wahrnehmen.

Er scheint hier an seiner Stelle, eines Entwurfes zum Heliodor zu erwähnen, welcher zu Berlin in der, auch sonst sehr beachtenswerthen, Sammlung von Handzeichnungen des Geheimenrathes von Savigny enthalten ist, da Solcher auf die Technik der Vorarbeiten zu malerischen Ausführungen im Sinne der neuen schönen Manier einiges Licht wirft. In dieser Handzeichnung sind die Federumrisse nur in den architectonischen Theilen ächt, oder doch in Raphaels Auftrag und nach seiner Angabe von irgend einem seiner Gehülfen am Lineale und mit dem Cirkel ausgezogen, hingegen in den Figuren durchhin von einer späten und ungelehrten Hand hineingetragen, wie es sich theils schon aus dem verschiedenen Tone und Alter der Tinte, besonders aber aus der Beschaffenheit der Federzüge, leicht ergiebt. Also wird nur, was hier mit dem vollen Wasserpinsel in Sepia schnell, doch besonnen, hingeworfen ist, mit Sicherheit für Raphaels eigene Hand zu nehmen seyn. Dieses aber beschränkt sich auf eine einzige Tuschlage, welche, höchst geistvoll längs der Schattenseite der Figuren und Gruppen hingeworfen, keinen anderen ächten Umriß zeigt, als den aus der Schattengrenze von selbst sich ergebenden. An der Lichtseite verfließen diese Figuren in das helle Feld des Grundes.

Bey diesem Entwurfe war die Absicht des Künstlers, die

vorwaltenden Schattenmassen festzustellen. Für die Ausbildung der einzelnen Figuren ward anderweitig gesorgt. Hier fehlt noch die Gruppe mit dem Pabste; auch die Figuren im Grunde des Tempels sind noch nicht angedeutet, weil sie, ins Halbdunkel gestellt, bey dieser einfachsten, allgemeinsten Sonderung des Lichtes vom Dunkelen nicht in Erwägung kamen.

Unter Julius II. ist in den Stanzen, wie überhaupt, nichts weiter gemalt, so vielleicht nicht einmal der Heliodor ganz beendigt worden; wenden wir uns daher zu den übrigen Werken, welche Raphael von seiner Ankunft zu Rom bis zum Jahre 1513 könnte unternommen und beendigt haben.

Wie denn Vasari überhaupt die Zeitfolge wenig beachtet, vom Einen auf das Andere kommt, naiv und geschwätzig hinschreibt, was ihm jedesmal beyfällt, so erwähnt er auch der Sibyllen in der Kirche la Pace, des Isaïas, selbst der Galathea in der farnesischen Villa, unmittelbar nachdem er Raphaels Nachahmung des Buonarota durch alte Malergeschichtchen motivirt hat, deren Unwahrheit erweislich ist, deren Unsicherheit der Erzähler selbst eingesteht. Vasari suchte seine, historisch so schlecht begründete, Behauptung kennerisch durch ein schlagendes Beyspiel zu unterstützen; und wahrlich, wenn an irgend einer Stelle, so verräth sich in jenen Sibyllen, vornehmlich doch in dem Propheten, eine gewisse, freylich höchst bedingte Nachahmung des Michelangelo. Indeß erzeigt man dem Vasari eine ganz unverdiente Ehre, wenn man, ungeachtet der sie begleitenden Verwirrung der Data, aus dieser Andeutung folgern will *), er habe ausdrücken

*) Quatremère de Q. p. 86. s. in der Anm. „Selon Vasari, et d'après l'ordre dans lequel il fait mention des ouvrages de Raphaël,

wollen: jene Sibyllen, der Prophet, selbst die Galathea, gehören in die Zeit Julius II. Im Gegentheil zeigt eben die Galathea, da sie erweislich nicht früher als unter Leo X. *) entstanden ist, daß Vasari an jener Stelle seines Werkes nichts weniger habe andeuten wollen, als eine gewisse chronologische Folge. Der einzige vorhandene Grund, die Sibyllen den Stanzen der Zeit nach gleichzustellen, wird demnach, als unhaltbar erwiesen, anderen Probabilitäten Raum geben müssen.

So unwahrscheinlich es ist, daß Julius II., welcher der Beendigung seiner Unternehmungen ungeduldig entgegensah, sollte zugelassen haben, die Arbeit in den vaticanischen Stanzen durch andere, ihm ferner gelegene Unternehmungen derselben Gattung zu unterbrechen, so gewiß ist es, daß Raphael unter seiner Regierung verschiedene Staffeleygemälde beendigt hat. Sein Gönner konnte weder fordern, daß er die Oelmalerey durchaus vernachlässige, noch selbst seinen häuslichen Fleiß controlliren. Indeß sind die Oelgemälde, welche mit Sicherheit in diese Epoche Raphaels versetzt werden können, nicht zahlreich.

Vasari erzählt von einem Bildniß Julius II., welches so lebendig, so überzeugend gegenwärtig sey, daß es Furcht

---

ordre que nous tâchons de suivre aussi, parcequ'il indique celui dans lequel ils furent exécutés. — Vielleicht hat Hr. Q. den Vasari überhaupt nicht gelesen, sicher nicht studirt. Und doch verdient er, bedarf er, studirt zu werden, da er die beiden entgegengesetzten Eigenschaften vereinigt, die Hauptquelle, aber auch eine sehr trübe Quelle, der neueren Kunsthistorie zu seyn.

*) S. Lett. sulla pitt. Ed. Milano, T. I. p. 114. — Bembo, Lettere, lib. 9. lett. 13.

errege. Zu seiner Zeit, aber auch noch späterhin, befand es sich in der Sacristey der Kirche S. Maria del Popolo zu Rom; doch um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts wußte Bottari nicht mehr anzugeben, wohin es gerathen sey. Man glaubt, es in Florenz zu besitzen.

Das Bild Julius II. in der Tribune der Gallerie der Uffizj ist allerdings ein schönes und altes; demungeachtet wird dessen Originalität seit kurzem von einigen, vielleicht zu genauen Kennern in Zweifel gezogen. In der Gallerie Pitti derselben Stadt giebt es zwey Copieen desselben Bildes, deren eine für geistreicher gelten darf, als jene der Tribune, übrigens einen späteren Pinsel verräth; eine dritte ist im Hause Corsini zu finden. Gewiß entspricht das Bild in der Tribune der Charakteristik des Vasari nicht sonderlich; der Ausdruck ist nicht gebieterisch, noch Furcht erregend, entspricht vielmehr der grämelnden Kraftlosigkeit des Alters. Vergleichen wir dieses Bildniß mit denen der Messe von Bolsena und des Heliodor, so erscheint uns weder der Gegenstand, noch der Künstler, ganz derselbe. Sehen wir endlich auf die Behandlung und den Auftrag der Farbe so scheint allerdings, da Manches, z. B. das weiße Untergewand, kein richtiges Verständniß der Motive darlegt, vielmehr ängstlich, stumpf, anschauungslos gemalt ist, jener Zweifel, über welchen ich mich selbst noch unentschieden bekenne, mehr und mehr Bestand zu gewinnen. Ihn zu lösen, möchte eine ausgezeichnete, vielleicht von Sebastian Piombo herrührende Copie behülflich seyn können, welche aus der Sammlung Giustiniani in die öffentliche Gallerie zu Berlin gelangt ist. Ohne diesem Bilde vor den florentinischen einen höheren Kunstwerth einzuräumen, befürchte ich doch, daß es in Allem, was dem mechanischen

Copistenfleiße erreichbar ist, dem Originale näher stehe, als jene.

In diese Zeit fällt denn auch nothwendig das berühmte Bildniß Raphaels, sonst zu Florenz im Hause Altoviti, jetzt in der Gallerie Sr. Maj. des Königs von Bayern. Auch über dieses Gemälde sind die Kenner unter sich uneinverstanden. Einige halten es zwar für Raphaels Bildniß, wollen jedoch in der Arbeit die Hand des Giulio Romano erkennen; Andere halten das Bild zwar für eines der schönsten Oelgemälde Raphaels, doch nicht für dessen eigenes Bildniß. Mit beiden kann ich nur zur Hälfte übereinstimmen.

Die erste dieser Meinungen stützt sich auf die Wahrnehmung einer gewissen Verwandtschaft im Colorit mit der Altartafel des Giulio Romano in der Kirche all' anima. Indeß hat Niemand bisher beide Gemälde nebeneinandergestellt, sie auf der Stelle mit einander verglichen. Auch sind sie in der That kaum vergleichbar, indem das eine, wie man sagt, ein idealisches Bild, in den Tinten viel Allgemeinheit, wenig Uebergänge zeigt, das andere, ein sehr genaues Bildniß, die mannichfaltigsten Abstufungen des Localtons. Allein, wäre nun auch die Färbung ganz übereinstimmend, so möchte ein solches raphaelisiren der früheren Bilder des Giulio (besonders der Steinigung des Stephanus in einer Kirche zu Genua) uns doch nicht wohl bestimmen können, die eine oder die andere, oder alle späteren Arbeiten Raphaels, dem Giulio beyzumessen. Denn offenbar unterscheidet sich der Schüler von seinem Meister nicht durch solches, worin er mit ihm übereinstimmt (was er von ihm angenommen hat), sondern durch sein Eigenthümliches. Es wird demnach nur das Hervortreten eines solchen Eigenthümlichen zu der Entscheidung be-

stimmen können, daß irgend ein Werk Raphaels des Giulio Hand verrathe. Wird man aber behaupten wollen, daß in dem Bildniß des Hauses Altoviti irgend etwas sich zeige, was mit der Eigenthümlichkeit des Giulio, wie sie lange nach Raphaels Tode, nach allmähligem Erlöschen der Eindrücke des Meisters auf den Schüler, sich gebildet hat, auf einige Weise übereinstimme? gewiß nicht. Zudem verweiset das Costüm, welches mit jenem der Bildnißfiguren im Heliodor zusammenfällt, ferner das Lebensalter des dargestellten jungen Mannes, von dem wir annehmen, es sey Raphael selbst, in die Jahre 1511 bis 1513; aus so früher Zeit aber ist über die Lebensumstände und die künstlerische Bildungsstufe des Giulio durchaus nichts bekannt. Unter solchen Umständen werden wir sicherer gehn, uns dem Vasari anzuschließen, nach dessen Zeugniß das fragliche Bild nun schon seit Jahrhunderten für Raphaels Arbeit gegolten hat. So leichtsinnig dieser Schriftsteller rein historische Dinge behandelt, so selten irrt sein Kennergefühl, unangesehen, daß er von dem Besitzer des Bildes, dem Bindo Altoviti, welcher die erste Ausgabe der Künstlerbiographieen noch erlebte, die näheren Umstände, oder wenigstens doch vernommen haben konnte, aus welcher Hand und unter welchem Namen es ihm zugekommen sey.

Die andere Meinung: das Gemälde sey nicht des Raphael eigenes, sondern des Bindo Altoviti Bildniß, ward schon gelegentlich der Versetzung des Bildes von Florenz nach München in Anregung gebracht, erhielt indeß erst neuerlich durch eine Schrift Bedeutung, in welcher der Abbate Missiri dem bekannten Künstler und Kenner, Hrn. Wikar, seine Feder geliehen hat.

Viele Bildnisse erwähnt Vasari; bey allen bezeichnete er

das Object, die dargestellte Person, auf die gelegenste, unzweydeutigste Weise. So sagt er im Leben Raphaels: Fece un quadro grande, nel quale ritrasse Papa Leone etc. (er machte ein großes Bild, worin er den Pabst Leo X. abbildete); ferner: Fece similmente il Duca Lorenzo e il Duca Giuliano etc. (er machte gleichfalls den Herzog u. s. w.); endlich: Agnolo Doni — gli fece fare il ritratto di se e di sua Donna etc. (Agnolo Doni ließ ihn das Bildniß von sich und von seiner Frau machen). Wie in diesen Fällen, so würde Vasari auch von dem unsrigen, hätte er es für das Bildniß des Altoviti gehalten, sagen können und müssen: Fece, ritrasse, Bindo Altoviti. Indeß sagt Vasari vielmehr: a Bindo A. fece il ritratto suo, quando era giovane, che é tenuto stupendissimo (dem Bindo A. machte er sein Bild, wie er jung war, aussah u. s. w.). Verstehen wir nun, mit Missiri, jenes suo, als, di lui, dessen, so entstehet die Frage: wie denn kam Vasari, der stets so ungezwungen schreibt, zu dieser seltsamen Weise, einen höchst einfachen Sinn auszudrükken? Nehmen wir hingegen an, daß er ein ganz neues Verhältniß ausdrücken wollte: den Künstler, welcher dem Freunde sein eigenes Bildniß malt, so erscheint die Construction eben so natürlich, als richtig, das letzte, weil auch nach dem Gebrauche der italienischen Sprache das possessivum auf das Subject des Satzes sich beziehen soll. Wie nahe es dem Italiener liege, den Vasari in diesem Sinne zu verstehen, erhellt aus dem späten Auftreten der entgegengesetzten Auslegung.

Freylich nun giebt es zu Florenz, in dem Saale der Künstlerbildnisse, ein Gemälde, welches dem Vasari nicht bekannt geworden, doch nunmehr seit etwa anderthalb Jahr-

hunderten für eine Arbeit Raphaels und für dessen Bildniß gilt. Er hat dunkle Haare und Augen, erinnert im Uebrigen allgemeinhin an jenes vom Vasari in der Schule von Athen angedeutete. Ist dieses, gegenwärtig sehr erneute Gemälde Raphaels durchhin ächtes Bildniß, so giebt es nur dieses einzige; sind hingegen die übrigen dessen ächte Bildnisse, so wird dieses entweder eine ganz andere Person darstellen, oder von einer späteren Hand in den Haaren und Augen übergangen seyn. Für dieses letzte giebt es verschiedene Gründe. Denn es ähnelt in der Behandlung den späteren florentinischen Arbeiten Raphaels, könnte demnach ebenfalls unfertig in Florenz zurückgeblieben und später von einer anderen Hand übergangen seyn. Auch in der Madonna di Pescia, auch in dem Madonnenbilde der Hauskappelle Gregori zu Fuligno, sind die Haare von einer späteren Hand ergänzt. Nehmen wir hinzu, daß derselbe Prinz, welcher die Madonna von Pescia erstanden und vom Cassana die Haare der Madonna hat ergänzen *), das Uebrige wenigstens lasiren lassen, auch die Malerbildnisse der florentinischen Gallerie der Uffizj größerentheils vereinigt hat; so wird die Vermuthung einer stattgefundenen ähnlichen Ergänzung des Haarschmuckes und der Pupillen in jenem leicht und dünn angelegten Bildnisse Raphaels an Wahrscheinlichkeit gewinnen. In der That zeigt sich in diesem dunklen Haare, in diesem undurchsichtigen Auge, keine Spur eines pastosen Auftrages bestimmter, klar verstan-

dener

*) S. Vasari, vite, ed. Senese, T. V. p. 326. ff. in der Anmerk. des röm. Editor und in den Zusätzen des sienesischen, was diesen Cassana und seine Arbeit in dem genannten Bilde angeht.

dener Licht- und Formenspiele. Also hätten wir auch diese Schwierigkeit beseitigt.

Daß Raphaels Haar blond gewesen, mit den Jahren leicht zum Bräunlichen sich hingeneigt habe, erhellt aus einer Folge von Bildnissen, welche man selten im Geiste zusammenstellt.

Das eine bietet uns, in der Libreria des Domes zu Siena, die Darstellung der Canonisation der heil. Katharina von Siena, in welcher unter dem Haufen, neben dem Pinturicchio, auch Raphael eine brennende Kerze hält. Diese Bildnisse scheinen nach leichten Andeutungen flüchtig auf die Mauer gemalt zu seyn; mit dem Bildnisse des Pinturicchio in einer Kappelle der Hauptkirche des Städtchens Spello verglichen, erscheint das entsprechende in Siena sehr roh und flüchtig, fast ganz aus der Erinnerung gemalt. Das Bildniß Raphaels ist nicht besser, nicht genauer nach dem Leben ausgeführt, zeigt indeß, bey erheblicher Altersverschiedenheit, den allgemeinen Charakter und die langen blonden Haare des unsrigen. Sehr überraschte mich in dieser Beziehung ein gemalter Teller aus der Fabrik von Urbino, auf welchem ein ganz ähnlicher, blonder Jüngling, von schöner, jugendlich raphaelischer Zeichnung, auf einer Bank ein neben ihm sitzendes Mädchen umarmt hält; gegenüber eine andere Figur, auf einer ähnlich verzierten schräg vorgezogenen Bank, beschäftigt einen Teller zu bemalen; ihr zur Seite ein Schemel mit den Werkzeugen und Farbennäpfen; das Ganze, ungewöhnlich, auf violettblauem Kobaltgrunde. Es giebt eine alte, später ganz verworfene Tradition von einer Liebschaft Raphaels mit der Tochter des Töpfers zu Urbino, welche durch diesen Teller Bestand erhält. Denn es trifft auch das Costüm der

Figuren in die Jahre, als er, nach Vasari, noch ehe er nach Rom ging, seine Vaterstadt mehr als einmal besuchte, wie endlich aus dieser frühen Theilnahme an der Industrie seiner Vaterstadt sich erklären möchte, daß in der Folge so viele Gefäße von Majolica höchst geistreich im Charakter der Schule Raphaels bemalt worden sind. Denn, anstatt der gewöhnlichen Erklärung zu folgen, es haben einige seiner Schüler zufällig nach Urbino sich verloren, dort um des Erwerbs willen auf diese Arbeit sich geworfen, könnte man, nach jenem Beyspiel, vielmehr annehmen, daß Raphael absichtlich dafür einige Individuen angelehrt und ausgebildet habe. Die Veredlung der gestaltenden Gewerbe lag durchaus in seinem Sinne.

Ein drittes jugendliches Bildniß desselben Charakters besitzt die Zeichnungssammlung des weyland Herzogs zu Sachsen-Teschen. In dem lithographischen Werke, welches die wichtigeren Stücke dieser Sammlung publicirt, trägt diese schöne Zeichnung den Namen eines anderen Künstlers. Indeß wird Niemand lange blättern, um den schönen langlockigen Jüngling, mit wenigem Pflaum am noch rundlichen Kinne, hervorzufinden, in welchem der volle, nur jugendlich unentwickelte Charakter des Bildes enthalten ist, welches uns beschäftigt.

Nicht leicht wird man behaupten wollen, daß in allen diesen, dem unsrigen verwandten Bildnissen immer wieder jener Bindo Altoviti ausgedrückt sey, welcher noch unter Paul III. zu Rom Geldgeschäfte machte, den Benvenuto Cellini damals in Erz gegossen. Indeß hat Hr. Wikar diese Bilder theils nicht gekannt, theils wenigstens nicht zu Rathe gezogen. Im Gegentheil beschränkt sich seine Untersuchung auf eine eindringende, zergliedernde Vergleichung unseres Bildes, von der

einen Seite mit dem Bildnisse Raphaels in der Schule von Athen, von der anderen mit der Büste des Bindo Altoviti von Benvenuto Cellini. Er scheint mir, wie sehr er sucht an den Thatbestand sich streng anzuschließen, doch hier einer unfreywilligen Selbsttäuschung nicht entgangen zu seyn.

Die Vergleichung eines Gemäldes mit einer Büste, eines Jünglings mit einem Funfziger, einer Copie (denn Wikar konnte in Rom nur schlechte Kupferstiche, wie Morghens, oder Copien, oder bestens eine Bause vom Bilde des Hauses Altoviti zur Hand haben) mit einem Originale, eines Raphaels mit einem Cellini, unterliegt schon an sich selbst den größten Mißlichkeiten. Wer könnte mit Zuversicht sagen, diese oder jene andere Knochenbildung, welche der manierte Cellini in seiner Büste angedeutet, war genau die Knochenbildung des Bindo, wer, daß eben diese Knochenbildung im Verlaufe von fünfunddreißig Jahren sich durchaus nicht geändert habe? Allein nun auch angenommen, es seyen beide Bildnisse ein genaues facsimile der Person, welche sie darstellen, welcher Aufwand der Einbildung ist selbst dann noch erforderlich, sie einander ganz ähnlich zu finden!

Eins noch erschwert die Vergleichung: Raphaels Bildniß (ein großes Hinderniß der Behauptung jener Conjectur) ist ein Spiegelbild; der Spiegel aber, dessen der Künstler sich bedient, war sichtlich nicht ganz plan. Daher sind in dem Bilde einige Formen leicht verschoben, andere, auf welche Missiri besonderes Gewicht legt, durch eine alte, ins Violette gehende Oelretouche vom Auge bis in den Mundwinkel undeutlich geworden. Es ist daher mehr als wahrscheinlich, daß Raphaels Antlitz in manchen Zügen planer und milder gewesen, als es hier sich zeigt.

Uebrigens sind die Bildnisse dieser guten alten Zeit durchhin so gemächlich ungezwungen, daß in dem Bildnisse des Hauses Altoviti die Spannung in dem Blicke, die Wendung des Kopfes über die Schulter hin, nicht anders zu erklären ist, als eben aus der nothwendigen Stellung und Lage des Künstlers, welcher sich selbst darstellen mußte, wie er sich sah: mit künstlerischem Scharfblicke, in einer etwas gezwungenen Stellung, sich selbst ins Auge fassend. Muß ich nun endlich Wikars Behauptung, daß Raphaels Bildniß in der Schule von Athen dem unsrigen ganz ungleich sey, ebenfalls durchaus ablehnen *), so wird nichts weiter der Ueberzeugung entgegenstehen, welche die Schrift des Missiri zu erschüttern sucht.

Vasari sagt gelegentlich und summarisch: „Raphael malte die Beatrice aus Ferrara und andere Frauen, besonders seine eigene Geliebte, aber auch viele andere." Es scheint, daß viele dieser Bildnisse, als Studien, theils unvollendet geblieben, theils von seinen Gehülfen ergänzt worden sind. Denn es zeigt das schöne jugendliche Bildniß der Fornarina, zu Florenz in der Tribune der Gallerie, wo im verdunkelten Grunde das Jahr 1512 gelesen wird, im Antlitz, in Brust und Hand, eine rasche, augenblickliche Behandlung, hingegen in dem Gefälte des weißen Hemdes kleinliche Emsigkeit ohne deutliches Verständniß. Auch jene beiden Fornarinen der Gallerieen Sciarra und Barberini sind bloße Studien des

*) Hr. Vinc. Camoccini sandte vor längerer Zeit eine Chalke des genannten Kopfes nach München, welche bey genauerer Vergleichung in allem Wesentlichen mit dem Bilde Altoviti übereinstimmte; dieses ungeachtet der nothwendig allgemeineren Behandlung der Nebenfigur eines historischen Bildes.

Nackten und der Carnation, das eine vielleicht (wenigstens in der Hand) von Raphael retouchirt, im Uebrigen höchst wahrscheinlich unter des Meisters Auge angestellte Uebungen nach der bereits etwas veralteten Modella. Denn in so später Zeit bedurfte Raphael schwerlich noch eines Studii dieser schülermäßigen Art, welches weder durch den Gegenstand an sich selbst, noch durch geistreich neue, poetisch schöne Auffassung Antheil erweckt. Hoffen wir, daß einige andere jener vom Vasari angedeuteten Studien weiblicher Köpfe noch immer sich erhalten haben und noch einmal wiederum an das Licht treten werden.

Einige Spur der noch jugendlichen Züge der Fornarina glauben die Künstler und Kenner auch in der bekannten Madonna della Seggiola, jetzt in der Gallerie des Palast Pitti, in so weit die Allgemeinheit des Gegenstandes solches gestattet, wiederaufzufinden. Ueberhaupt scheint dieses Bild in der Zeit gemalt zu seyn, als Raphael, mit der Schule von Athen beschäftigt, an schweren Zeugen und vollen Gewandmassen, auch an breiten Formen und weichem Vertreiben, vorübergehend Geschmack gewonnen hatte. Unmittelbar nach seiner Ankunft in Rom nahm die Malerey auf der Mauer, eben weil sie ihm neu, die Unternehmung unermeßlich, sein Gönner voll Ungeduld war, ihn sicher eine längere Zeit ausschließlich in Anspruch. Zeigt nun die Madonna della Seggiola, bey so feinem Verständniß der Formen, doch eine gewisse Schüchternheit des Pinsels, so möchte die Vermuthung nicht so gewagt seyn, Raphael habe sie, nach längerer Versäumniß der Oelmalerey, etwa im Jahre 1510 gemalt. Wie bald indeß er dieser Manier (wenn jene Vermuthung haltbar ist) die alte Fertigkeit wieder abgewonnen, bezeugt, nächst jenen

schon angeführten Bildnissen, besonders die Madonna von Fuligno.

Sie ward von einem Höfling Julius II., Gismondo Conti *), ursprünglich für die Kirche Ara Coeli zu Rom, bestellt, gelangte aber von dort, wie die Aufschrift am unteren Rande des Bildes meldet, im Jahre 1565 in die Kirche des Klosters S. Anna zu Fuligno, von welchem Orte sie den Beynamen erhalten. Die Siege der Franzosen verpflanzten sie nach Paris, die der Alliirten zurück nach Italien. Sie ward darauf in der Gallerie des Appartamento Borgia, im Vatican, aufgestellt. Marcanton hat die Glorie nach einer Handzeichnung Raphaels gestochen, französische Kupferstecher das Bild, über welches ich, da es so vielseitig in Evidenz gekommen, nur die Bemerkungen mir gestatte, daß vom strengen Style darin nur etwa die reine Rundung der Glorie, sonst wenig übrig ist, hingegen viel Gesammtwirkung, Kraft, Harmonie, allgemeiner Ton, besonders eine sehr markige malerische Behandlung. Im heiligen Franciscus bereits jener Ausdruck schwärmerisch schmerzlicher Verzückung, welcher von nun an mehr und mehr den früher beliebteren einer ruhigen, befriedigenden Seeligkeit aus den Kirchengemälden der Italiener verdrängte. Die Ausführung dieses Bildes fällt in so frühe Zeit, daß man die Vermuthung nicht unterdrücken kann, daß Coreggio, wenn anders seine noch dunklen älteren Lebensumstände solches zulassen sollten, es gesehen haben, davon angeregt seyn könnte.

Doch werde ich hier die Vision Ezechiels nachtragen

*) P. Casimiro Ro. memorie d'Araceli, p. 242. Vergl. Vasari, Ed. Senese, T. V. p. 269. die Anm. des röm. Ed.

müssen, welche nach Malvasia *), schon im Jahre 1510 bezahlt worden, also nothwendig um etwas älter ist. Zu Bologna ist dieses kleine Bild nun längst nicht mehr aufzufinden; Einige halten das Exemplar der Gallerie Pitti für das Original; andere begünstigen die Replik, welche während der Revolution aus der Gallerie Orleans nach England sich verloren hat. Das florentinische Exemplar ist äußerst präcis und correct, doch fürchte ich, daß es von einem jener in neueren Zeiten zu sehr vernachlässigten Bologneser der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts gemalt sey. Denn in der Färbung ist unstreitig Vieles moderner, als selbst die spätesten Arbeiten Raphaels; diese aber gehört zu den älteren. Im Lichte gehet die Carnation ins Violettliche, an der Grenze der Formen und Flächen fehlt die Leichtigkeit der Meisterhand, in der Modellirung das Mark. Endlich verräth der Kupferstich des Larmessin, nach dem Exemplare der Gallerie Orleans, eine gewisse raphaelische Milde, welche doch nicht wohl dieses mäßigen Kupferstechers Zugabe seyn kann, und die Vermuthung, daß eben das letzte das Original, jenes florentinische eine höchst meisterhafte Copie sey, fast zur Gewißheit erhebt **). Ueber die Darstellung an sich selbst ist die Bemerkung des Vasari ganz beachtenswerth. Er sagt, es zeige: un Cristo a uso di Giove, Christus nach Art Jupiters. In der That gleicht dieser Christus, wenn nicht Gott der Vater gemeint ist, manchem Jupiter der Antikensammlungen. Wir

---

*) Felsina pittrice, vita di Francesco Francia, gegen das Ende.

**) Quatremère l. c. läßt es auf sich beruhen, ob das Bild der Gallerie Pitti, oder das andere, dem er jedoch mehr Glauben beyzumessen scheint, das Original sey.

gelangen nun schon an die Grenze der ganz modernen Zeit, da mehr und mehr die Ansicht aufkam, daß man, bey Darstellung von Ideen, diese mit jeder an sich beyfälligen, wenn auch ganz fremdartigen Form bekleiden dürfe. Bis dahin ließ man, auch ohne des Grundes sich bewußt zu werden, die Formen aus der Idee sich ergeben, organisch sich hervorbilden, wie es jedesmal die Nothwendigkeit gebot.

Noch fällt in die Epoche, deren Uebersicht ich hier beschließe, die Ausführung der heil. Cäcilia, sonst in der Kirche S. Giovanni a Monte unweit Bologna, jetzt, aus Paris zurückgekehrt, in der bolognesischen Gallerie. Bestellt ward dieses schöne Gemälde wahrscheinlich schon im J. 1510, gelegentlich der Einrichtung der Kappelle der heil. Cäcilia, doch, nach Malvasia *), um einiges später vollendet und aufgestellt. Aus der Verzögerung erklärt sich das Zusammentreffen einer fast alterthümlichen Einfalt der Anordnung mit später, malerischer Manier des Vortrages und nicht undeutlichen Spuren häufiger Theilnahme der Gehülfen und Schüler. Gegenwärtig ist freylich dieses Werk (zu Bologna und einige Jahre nach seiner Rückkehr aus Paris) so durchhin von einem Restaurator besudelt, daß es mehr einer Copie, als noch sich selbst gleicht.

*) Felsina pitt. l. c. — Quatrem. sagt, dieses Gemälde sey erst 1513 bestellt worden, was auf einem Mißverständniß des Malvasia zu beruhen scheint.

IV.

Raphael, und die Kunst überhaupt, unter Leo X.

Als Julius II. verschied, blieben in dem später unternommenen Zimmer des Vaticans zwey Wände unbemalt, deren Bestimmung, wenn dieser Pabst die Vollendung erlebt hätte, unbekannt ist. Die Zimmer dienten vormals zu öffentlichen Geschäften, weßhalb der neue Fürst deren Beendigung ungesäumt anordnete, die nach der Aufschrift *) schon im zweyten Jahre seiner Regierung zu Stande gekommen ist. Leo wünschte darin angedeutet zu sehn, was in seiner eigenen politischen Wirksamkeit ehrenvoll zu seyn schien: durch das Gefängniß Petri, seine Standhaftigkeit in der Gefangenschaft, seine an das Wunderbare grenzende Befreyung nach der Schlacht von Ravenna; durch den Attila **), die Vereitelung der Pläne Ludwigs XII. auf Italien.

Unter diesen Gemälden ist jenes, worin der heil. Leo (Leo X.) den Attila (Ludwig XII.) von der Verwüstung

---

*) Leo X. año Chr. MDXIV. pont. sui II.

**) S. Roscoe, life of Leo X. Ed. c. p. 249. s., und appendix, No. CCVII.

Italiens und Roms abmahnt, unstreitig eines der unerreichbarsten Meisterstücke der Malerey a fresco. Zur Rechten das erobernde Reitervolk, Roß und Mann voll ungebändigter Wildheit, unruhig, flackernd bis auf die Haarfarbe seiner Pferde; zur Linken bildet der Pabst, auf weißem Zelter, von seinem Hofe umgeben, durch weichliche Ruhe zum Hunnenfürsten den stärksten Gegensatz, aber auch zu seinem rüstigen Vorgänger in der nahen Gruppe des anstoßenden Bildes.

Julius II. gehört der Entschluß, einem frischen, jugendlichen Talente, dessen Fruchtbarkeit, dessen innere Harmonie er ahndete, voraussah, die Verzierung dieser Reihe von Zimmern anzuvertrauen. Der Reichthum an Vorstellungen, die Gründlichkeit ihrer malerischen Ausbildung, bezeugt, daß Julius durch angemessene Belohnung, durch lebhafte Theilnahme am Gelingen des Werkes, durch Ungeduld und Langmuth, den Künstler dahin zu lenken wußte, daß er sein Höchstes leiste. Also sind die beiden Halbrunde, welche Raphael bald nach dem Tode seines wahres Gönners unter Leo X. gemalt hat, eine nothwendige Nachwirkung des Anstoßes, welchen der Künstler unter der vorangehenden Regierung erhalten hatte. Ueberhaupt wird Leo von den Schriftstellern, welche ihm Dank schuldig sind, als Beförderer der bildenden Künste viel höher gestellt, als er es verdient.

Den großartigen Ansichten, dem standhaften, kräftigen Willen Julius II. verdanken die bewundertsten Werke der neueren Kunst, die vaticanischen Stanzen, die sixtinische Kapelle, ihre Entstehung. Dieser Herr führte die Kunst, welche er nur halbentwickelt vorgefunden, im Verlaufe seiner nicht langen Regierung auf jene unerreichbare Höhe, zu welcher die Nachwelt bisher nur schüchtern ihre Blicke zu erheben ge-

wagt. Freylich besaß er wenig gelehrte Bildung; allein Genialität und Energie des Willens brachte dafür in sein Verhältniß zu Raphael, zum Buonarota: Voraussicht dessen, was ihrem Talent erreichbar, Glauben an die Möglichkeit des noch Unerprobten, Muth zu den größten Unternehmungen, endlich die Kraft, vor Zersplitterungen sich zu bewahren, welche für das Große schwachen Charakteren die Mittel entziehn.

Hingegen war der Günstling der Literärgeschichte, Leo X., zwar ein vielseitig gebildeter Herr, allein weder, gleich jenem, ein politischer, noch überhaupt ein Charakter *). Neben gelehrten Forschungen, Musik und bildender Kunst ergötzte ihn gelegentlich auch die Thorheit; in dem Gedränge der für die kirchliche Stiftung erfolgreichsten Begebenheiten behielt das beschränkte Interesse seines Hauses für ihn mehr Wichtigkeit, als mit den Pflichten seiner Stellung, mit Gerechtigkeit und Dankbarkeit verträglich war. Die Zersplitterung seiner Theilnahme, mit daraus hervorgehender Vergeudung seiner unermeßlichen Hülfsquellen, hinderte ihn, seinen künstlerischen Unnehmungen in der Anlage Großartigkeit, in der Ausführung Nachdruck zu geben. Wenn daher Julius die Zeit und Productionskraft Raphaels, wie wir gesehen haben, ganz in Anspruch genommen, für kleinere Arbeiten ihm wenig Muße gelassen hatte, verwendete hingegen der Künstler unter Leo seine besten Kräfte ganz an untergeordnete Werke für entlegene Kirchen und begüterte Einzelne.

Nachdem Raphael die Unternehmung Julius II. im Sinne der ersten Anlage ergänzt hatte, malte er bis zu sei-

---

*) S. seine Lobredner, den Ammirato, opuscoli, vita di Leone X., oder Roscoe, life of Leo X.

nem Tode für den neuen Pabst nichts Anderes, als die Logen, einige Mauerverzierungen, das dritte Zimmer im Vatican, welches nach dem Brande des Borgo benannt wird, ferner das Bildniß des Pabstes, die farbigen Vorzeichnnngen (Cartons) zu den berühmten Tapeten. Suchen wir aus diesen Werken den Standpunkt zu ermitteln, aus welchem der Pabst die Kunst auffaßte, und die Art, wie er sie begünstigte.

Die Logen des vaticanischen Palastes sind, als architektonisch-malerische Verzierung aufgefaßt, allerdings ein höchst ausgezeichnetes, in seiner Art unvergleichbares Werk. Im Einzelnen angesehn, bieten sie die Wunder des Giovanni da Udine, und, innerhalb der Stuccogesimschen, kleine Figuren, welche sogar in der Ausführung Raphaels werth sind. Allein wie schätzbar, an sich selbst genommen, die biblischen Darstellungen der Deckengewölbe, besonders die Geschichten des Moses und Joseph, seyn mögen, so ist doch ihr Auftreten an dieser Stelle und in solcher Unterordnung unter Dinge, welche durchaus nichts damit zu schaffen haben, bedenklicher, als man an der Stelle sich einzuräumen pflegt. Es scheint mir ein heuchlerisches Spiel mit Vorstellungen, deren Bedeutung sich verloren hatte, im Sinne des Hofes, dem der Künstler diente, doch nicht in dem eigenen Raphaels, dem auch damals nichts entfernter lag, als ein solches, aller Ernstlichkeit entbehrendes sich Abfinden mit den Ideen, deren Darstellung ihn eben beschäftigte. Die Wände und Pfeiler enthalten eine wundervolle Verflechtung von Formen der Natur und der künstlerischen Willkühr; was in den Deckengemälden Anmuth und Liebreiz zuläßt, ist mit Lust behandelt; die übrigen, vornehmlich die neutestamentlichen Gegenstände, überließ der Künstler seinen mindest begünstigten Schülern.

Noch mehr vernachlässigte Raphael die vier Darstellungen im Zimmer des Incendio del Borgo. Ihre Ausführung ist unstreitig seinen Schülern größtentheils beyzumessen; doch habe ich ein Blatt mit Figuren aus der Bestrafung der Seeräuber gesehn, welche schon in ihrem ersten flüchtigen Entwurfe ohne Sorgfalt gezeichnet waren. Ernstlicher freylich durchdachte Raphael seine Aufgabe in den berühmten Cartons von Hamptoncourt; in diesen vortrefflichen Compositionen ist auch der feine Sinn für die Anforderungen des Stoffes (der gewirkten Arbeit) beachtenswerth; es ist nicht zufällig, daß er dabey des Masaccio und Filippino sich erinnert, das Massige eben hier mehr, als an anderen Stellen, gesucht hat. Doch, mit Ausnahme jener beiden ersten Halbrundungen der Stanzen, malte er für diesen Pabst nur ein einziges sorgsam und liebevoll beendigtes Werk, das Bildniß Leo X. mit den Cardinälen de' Rossi und de' Medici, auf welches wir zurückkommen werden.

In diesem Bildnisse, wie in den zwey Halbrunden der Stanzen, ward der Persönlichkeit des Pabstes geschmeichelt; in den vaticanischen Logen, in jenem anderen Zimmer desselben Palastes, huldigte Raphael dem Geschmacke seines Gönners an abwechselnden Thier- und Pflanzenformen, an seiner Menagerie *), seinen Gärten; die überaus kostbaren Tapeten (für 70000 Scudi wurden sie, nach Vasari, gewirkt) waren, was den Pabst angeht, eine Schöpfung seiner Prachtliebe. Doch nicht allein diese Seitenbeziehungen, auch die Vernach-

*) Vasari, P. c. p. 82. — Fece una sala — e per Giovanni da Udine — fece fare in ciò tutti quegli animali, che papa Leone aveva, il Cameleonte etc.

lässigung in der Ausführung des größten Theiles der genannten Werke wirft auf die gefeyerte Kunstliebe Leo X. ein wenig günstiges Licht. Da Raphael gleichzeitig für entlegene Kirchen, für Privatpersonen, viele seiner herrlichsten Bilder gemalt hat, so muß die Ursache seiner Vernachlässigung dessen, was er für den Fürsten gemalt, in dem Geschmacke, oder in der Gleichgültigkeit dieses letzten liegen. Diese Vermuthung trifft mit einer Andeutung des Vasari überein, daß Leo, welcher dem Künstler große Summen schuldete, diesen mit der Hoffnung auf reiche Pfründen und kirchliche Auszeichnungen hingehalten habe *).

Unter den Werken Raphaels, auf welche der Fürst keinen Einfluß ausgeübt, behaupten die Sibyllen in la Pace die erste Stelle. Ich habe bereits gezeigt, daß die Gründe, nach welchen man dieses Werk schon unter Julius II. entstehen läßt, ganz unhaltbar sind; es bleibt mir, zu zeigen, daß sie in den ersten Jahren der Regierung Leo X., um 1515, gemalt seyn müssen.

Der Hauptgrund ergiebt sich aus dem Technischen. Noch in der Messe von Bolsena, im Heliodor, tritt, der Form, wie besonders der Farbe nach, das Einzelne nicht selten als ein für sich Bestehendes, für sich Durchgebildetes, aus dem Ganzen zum Nachtheil der Gesammterscheinung zu deutlich hervor. In viel späteren Jahren wiederum überließ Raphael die Ausführung der Mauergemälde seinen Gehülfen, welche bekanntlich sehr fleckig und wenig harmonisch a fresco ge-

---

*) Vasari, P. c. p. 87. — Perche, avendo tanti anni servito la corte, et essendo creditore di Leone di buona somma, gli era stato dato indizio, che alla fine della sala (di Costantino) — il Papa gli avrebbe dato un capello rosso.

malt haben. In jenen Halbrunden aber, welche er in den Jahren 1513 und 1514 gemalt, dem Attila, der Befreyung Petri, gelang es ihm zuerst, den allgemeinen Ton durchaus zu beherrschen, die Erscheinung des Einzelnen mit dem Ganzen völlig in Uebereinstimmung zu setzen, was bekanntlich in der Malerey a fresco sehr schwierig ist, ungemein viel Erfahrung und auf sie gegründete Methodik voraussetzt. Stehet nun in dieser Beziehung unter den Mauergemälden Raphaels keines den gedachten Halbrunden näher, als das Werk in la Pace, zeigt dasselbe zugleich in der Beherrschung der Wendungen, Stellungen und Formen der Figuren den Künstler auf der größten Höhe seiner Meisterschaft: so wüßte ich nicht, wie man, in Ermanglung aller anderen Zeugnisse, anstehen könne, es in die ersten Jahre der Regierung Leo X. zu versetzen.

Vier Altargemälde entstanden damals ohne seine Mitwirkung, jedes in seiner Art das Herrlichste der Kunst Raphaels, der Kunst überhaupt: die Madonna mit dem Tobias, die andere mit dem heil. Sixtus, die Kreuztragung, die Transfiguration.

Die Madonna del pez, wie die Spanier sie nennen, seitdem sie die Kunstschätze des Escorial vermehrt, hat Raphael für die Kirche S. Domenico, in Neapel, gemalt. Sie ward, nach einer Handzeichnung von Marcanton, nach dem Bilde von Desnoyers gestochen, ihre Anordnung ist daher, ungeachtet der Entlegenheit der Stelle, sehr bekannt. Die florentinische Sammlung von Handzeichnungen in der Gallerie der Uffizj zu Florenz enthält einen vollständigen Entwurf des Bildes in Röthel, vielleicht die Zeichnung, nach welcher Marcanton jenes vortreffliche Blatt gestochen hat.

Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts veranlaßte

der spanische Hofmaler Amiconi, indem er Zweifel gegen die Originalität des Bildes erhob, welches der Zeit nach wahrscheinlich großentheils schon von den Gehülfen ist angelegt und beendigt worden, einen englischen Reisenden, die Motive der Composition schriftlich zu entwickeln *). „Die Jungfrau, sagt dieser, hält das Kind Jesus auf dem Schooße. Dieses hat einer Vorlesung des heil. Hieronymus zugehört, welcher seinen Vortrag unterbricht, als er den Erzengel mit dem jungen Tobias eintreten, den letzten der Jungfrau vorstellen sieht. Während nun die Madonna die Vorbitte des Engels (um Erstattung des Gesichtes des alten Tobias) voll Güte angehört, blickt der junge Tobias mit verlegener Schüchternheit zum Jesuskinde auf, legt dieses wiederum die Linke auf das Buch, aus welchem Hieronymus vorgelesen, gleichsam die Stelle festzuhalten, bey welcher die Unterbrechung eingetreten war. Hieronymus aber hält die rechte Hand am Blatte und blickt über das Buch auf die Ankömmlinge, gleich einem, der bereit ist, nach Ablauf der Störung in seinem Geschäfte fortzufahren.“ Das Naive, Herzige, Geschäftige in den Motiven dieses Bildes ward durch die Aufgabe herbeygeführt; die Eigenthümer der Kappelle, in welcher Augenkranke Trost und Hülfe suchten, hatten die Heiligen namentlich aufgegeben, aus deren Charakter das Trauliche der Handlung und der gegenseitigen Beziehung der Figuren sich gleichsam von selbst ergab. Hingegen forderte die practische Bestimmung der Madonna di S. Sisto, für die Kirche gleiches Namens zu Piacenza, der Jungfrau eine übermenschliche Ho-

*) S. de la Puente, viage de España, P. II. p. 78.

Hoheit zu verleihen, hiedurch die Schauer des Wunderbaren und Geistigen anzuregen.

Schon im vorangehenden Bande habe ich bemerkt, daß die Madonna di S. Sisto, der erhabenste Schmuck der Dresdener Gallerie, nothwendig von einer Brüderschaft (compagnia), und für den Zweck bestellt worden ist, bey festlichen Tagen, an zwey Stangen befestigt *), in Procession durch die Kirche, oder auch in der Stadt umher getragen zu werden. Alles spricht für diese Vermuthung; die Handlung der beiden Nebenheiligen, denn die heil. Barbara empfiehlt die Verehrung der Madonna, der heil. Sixtus hingegen die Brüderschaft, welche nach ihm benannt war, der Obhut der Jungfrau; das Bild ist auf Leinwand gemalt, deren die römischen und toscanischen Schulen damals höchst selten, und nie ohne Veranlassung, sich bedienten; das Ganze ist ohne Boden, schwebt in der Luft, eine Unschicklichkeit in welche weder Raphael, noch sonst ein Zeitgenosse, bey Altargemälden jemals verfallen ist; nicht zu gedenken, daß auch der Guido der Münchener Gallerie, welcher sicher einer Brüderschaft gehört und bey feyerlichen Umzügen getragen worden, gleich unserem Bilde als eine Lufterscheinung aufgefaßt, des Bodens ermangelt, der feststehenden Altargemälden nöthig ist. Diesen, mir scheint, überzeugenden Gründen kann man entgegensetzen, daß Vasari **) sage: „Raphael habe für die

*) Ich hatte das Kunstwort: drapellone, in: Fahne übersetzt; man hatte, aus Unkenntniß der Gebräuche, die Kirchenfahnen weich und flatternd sich vorgestellt, gleich den Regimentsfahnen, und darauf Einwürfe gegründet. Processionsbilder werden aber von zwey, vier und mehr Personen an zwey Stangen getragen.

**) Vita di Raffaello, ed. c. p. 82. — Fece a' monaci di S.

Mönche des h. Sixtus zu Piacenza die Tafel des Hauptaltares gemalt, welche die Madonna, mit den Heiligen Sixtus und Barbara enthalte." Indeß muß Vasari die Nachricht aus zweyter Hand erhalten haben, weil er davon nichts Umständliches aussagt, auf ein allgemeines Lob sich beschränkt; besonders aber, weil er sogar den Stoff, auf welchem das Bild gemalt ist, falsch angiebt, es eine Tafel (tavola) nennt, nicht anzeigt, daß es auf Leinwand, in tela, gemalt sey, was er bey Bildern dieser Zeit und Schule doch sonst nicht leicht versäumt.

Wer, diesen Andeutungen durch örtliche Untersuchungen einen historischen Boden zu geben, sich künftig einmal bemühen sollte, möge beachten, daß es hier mehr darauf ankomme, auszumachen, ob man das Bild jemals in Procession umhergetragen habe, als, wo es in den Zwischenzeiten aufgestellt wurde. Unter allen Umständen erklärt sich das Visionäre der Darstellung nur aus dieser Bestimmung des Bildes, versteht sich die ganze Gewalt des Eindruckes, den es bewirken mußte, nur indem man dasselbe als mit dem Zuge langsam fortschreitend sich vorstellt. — Die Künstler der guten alten Zeit pflegten für das Poetische ihrer Entwürfe den Anknüpfungspunct, den positiven Boden, in den Wünschen und Anforderungen derer zu suchen, welche ihnen Vertrauen schenkten und ihre Leistungen nach den Umständen belohnten. Kunstwerke waren dazumal überhaupt mehr ein allgemeines, ein wesentliches, als ein rein ästhetisches Bedürfniß; man wollte Begriffe, Vorstellungen, Dinge, über welche man mit sich selbst ein-

---

Sisto in Piacenza la tavola dello altare maggiore dentrovi la nostra Donna, S. Sisto e S. Barbara, cosa veramente rarissima e singolare.

verstanden war; dieses brachte in die Behandlung der Aufgaben sowohl Ernstlichkeit, als Wechsel. Der ächte Geschmack findet daher in den Kunstwerken dieser Zeit und Art mehr Befriedigung, als in den Dingen, welche die eitle, selbstgefällige Bildung späterer Jahre nach übereinkömmlichen ästhetischen Grundsätzen für ein meist nur eingebildetes Bedürfniß hervorgebracht hat. Ganz wie im Leben, wie in der Natur, ist in der Kunst nichts schön, was nur der Schönheit willen schön seyn will. Die nöthige Wesenheit ertheilt aber dem Kunstwerke dessen unmittelbarer Zusammenhang mit dem gesammten Leben der Zeit, aus deren ächtem, tiefgefühltem Verlangen und Bedürfen dasselbe hervorgegangen ist.

Unter den späteren Bildern Raphaels zeugt keines stärker von unmittelbarer Theilnahme des Künstlers. Bisher ward keine Handzeichnung zu diesem Bilde bekannt, zeigte sich kein Vorstudium desselben, noch selbst ein altes Kupferstich, welches bezeugte, daß solche vorzeiten einmal vorhanden gewesen. Eben wie diese Abwesenheit von Vorarbeiten, welche den Gehülfen zur Richtschnur hätten dienen können, so lehrt auch der Vortrag der Malerey, daß jenes große Werk ein unmittelbarer Wurf des Geistes sey. Vielleicht gab es davon nie einen anderen Entwurf, als die Röthelvorzeichnung, welche vor der letzten Restauration durch Abblätterungen der Farbe war sichtbar geworden. Leider sind die geistvollsten Züge der Hand des größten Meisters durch die letzte angebliche Wiederherstellung an vielen Stellen bewölkt worden.

Ueber diese hat die öffentliche Meinung längst sich gestaltet. Lange bevor ich die Madonna di S. Sisto nach vielen Jahren wiedergesehn, wußte man in Dresden, wußte man in der Welt, daß Palmaroli bey der Reinigung sich des Mes-

sers bedient, das Bild schonungslos (nach dem Kunstausdrucke italienischer Restauratoren) harmonisirt habe; also war es weder mein Verdienst, noch meine Schuld, daß ich in eine schon allgemeine Klage einstimmte. Dessenungeachtet ward ich auf Veranlassung einer mir durchaus fremden Kritik dieser Arbeit von Personen, welche in der eigenen Sache zu Richtern sich aufgeworfen, indirect mit Bitterkeit angegriffen. Ich habe diese Angriffe damals mit Schonung beantwortet, nunmehr längst vergessen, doch nicht den Schmerz, den ich empfand, als ich die geistreichen Züge der Meisterhand, die seelenvoll modellirten Lichtflächen, auf das grausamste beschmutzt, verwischt, entstellt sah. Es ist zu wünschen, daß bey dereinstiger Reinigung des Bildes unter dem Geriesel ungewisser Firnißfarbe das alte Werk minder beschädigt wiederum hervortreten werde, als ich zu hoffen wage.

Das berühmte Spasimo di Sicilia, die Kreuztragung, malte Raphael für das Olivetanerkloster Sta. Maria dello Spasmo zu Palermo; also ward auch hier der schmerzlich erhabene Gegenstand durch eine locale Richtung des Cultus geboten. Die Zusammenstellung ist aus dem Blatte des Augustin von Venedig und aus dem neueren bekannt, einzelne Köpfe aus französischen Kupferstichen, Vorbildern für Zeichenschulen. Eine Zeichnung der florentinischen Sammlung enthält Figuren und Gruppen dieses Bildes in flüchtigem Röthelentwurfe.

Großartigkeit des Entwurfes wird endlich auch der Transfiguration nicht abzusprechen seyn, deren Beendigung nach Raphaels Tode nicht durchhin dem ersten Gedanken entsprechen, daher dem Tadel unterliegen mag, welcher in den letzten Zeiten an die Stelle einer früher gewöhnlichen, viel-

leicht übertriebenen Bewunderung getreten ist. Vasari läßt dieses Bild, welches er bereits sehr hoch stellt, von Raphael selbst in allen Theilen beendigen, während aus anderen Nachrichten bekannt ist, daß bey dieser Arbeit der Tod den Meister überrascht hat, und aus dem Werke selbst erhellt, daß Vieles darin von anderer Hand gemalt sey. Merkwürdig ist in diesem Bilde die Beybehaltung des uralten Typus in der Glorie. Dem Wesen nach findet sich dieselbe ganz, wie hier, in dem kleinen Musiv des neunten Jahrhunderts, welches Gori aus der Sacristey des florentinischen Domes bekannt gemacht, später wiederum in einem der Bildchen von Giotto, welche zu Florenz früher in der Sacristey der Kirche Sta. Croce, später in der Akademie aufbewahrt wurden. Freylich hielt sich Raphael nur an den Entwurf, warf er die Verkümmerungen einer halbbarbarischen Zeit ganz aus, suchte er im Vortrage Alles dem Kunstverstande und der Methodik seiner Zeit gehörig anzupassen.

Wie diesen größeren Kunstwerken, so gewährte Raphael unstreitig auch anderen Staffeleygemälden seine Aufmerksamkeit und thätige Theilnahme, den Bildnissen nothwendig, aber auch den spanischen Madonnen, besonders doch jener Franz I., zu welcher ausführliche Vorstudien auf einem Blatte der florentinischen Sammlung von Handzeichnungen und an anderen Stellen vorkommen. Doch bey weitem der größere Theil aller Gemälde in Raphaels späterem Geschmacke ward bald in seiner Werkstätte, bald schon außer derselben, von einem oder dem anderen, oder verschiedenen Gehülfen des Meisters, nach dessen Entwurf, oder nach eigenem, ausgeführt.

In den Oelgemälden, deren Anlage und Ausführung andere Künstler besorgt haben, unterscheidet man Raphaëls Nach-

hülfe, seine Hand, an einem eigenthümlich markigen, der Absicht deutlich sich bewußten, daher nicht suchenden, sondern treffenden Auftrage der Farbe. Seine Gehülfen glätteten, verwischten, holten nach, wie Alle, die bey der Arbeit etwas suchen und berücksichtigen, was außer ihnen liegt. Der Meister hingegen vermied, besonders in der Carnation, deren Textur in der Natur leicht rauh, porös ist, selbst in den weiblichen Köpfen jene geleckte Glätte, welche die Italiener frühe an den tramontanen Künstlern mißbilligt haben. Neulingen kann es bey dem Bemühen, die eigenthümliche Pinselführung Raphaels aufzufassen und zu unterscheiden, von Nutzen seyn, das Bild des heil. Petrus von Fra Bartolommeo sich recht ins Auge zu fassen, welches Raphael, nach Vasari, durchaus retouchirt hat. Wie Blitze leuchten die mannhaften Züge seiner Hand aus der verblasenen Lasurmanier seines Freundes hervor.

Verschiedene Bilder mißt Vasari dem Raphael bey, welche von dieser Eigenthümlichkeit nicht die geringste Spur zeigen; unter diesen auch die heil. Familie mit dem Papierfenster (dell' impannata), jetzt in der Gallerie Pitti, zu seiner Zeit aber in der Hauskappelle des Herzogs Cosimo im alten Palaste, und zwar in dem Quartier, welches Vasari selbst ausgemalt hatte; was den Verdacht erweckt, er habe, während der Herzog lebte, seine Ansicht über dieses Bild nicht rein herausgesprochen. So viel kann man ihm indeß glauben, daß Bindo Altoviti, von welchem der Herzog das Bild

---

*) Vas. vita di fra Bartolommeo di S. Marco — ed. P. ec. p. 38. — Il S. Pietro, il quale tutto ritocco di mano del mirabile Raffaello. —

gekauft, dasselbe aus Raphaels Werkstätte erhalten hatte; woraus folgen würde, daß unser Meister in seinen späteren Jahren die Erzeugnisse seiner Werkstätte, gleich dem Pietro Perugino, für eigne Arbeit zu geben pflegte. Bey verschiedenen, namentlich bey den französischen Bildern, erwähnt Vasari des Giulio Romano Mitwirkung, in dessen Leben, ausdrücklich. Bey anderen mochte er, wie bey dem erwähnten, Rücksichten zu nehmen haben.

In der Sammlung der florentinischen Gallerie der Uffizj wird eine wundervolle Röthelzeichnung Raphaels aufbewahrt, der Modellact eines Jünglings von schöner Form und Proportion. Einen flüchtigeren Modellact, fast in derselben Stellung, und nach demselben, schon etwas mehr ausgebildeten Jüngling, sah ich in der kostbaren Sammlung von Handzeichnungen, welche Herr Wikar vor einigen Jahren zu Florenz vom Maler Fedi erkauft hat. Aus diesen Actzeichnungen hat man, bisweilen wohl die Natur hinzunehmend, die zahlreichen, meist guten, doch nie ganz fehlerlosen Gemälde des Johannes in der Wüste hervorgebildet, welche die italienischen und andere Gallerieen aufzeigen. Vasari giebt das florentinische der Tribune *) für das Original; das landschaftliche im Hintergrunde hat allerdings etwas mehr Alterthümlichkeit, als in den übrigen bemerkbar ist; doch hat auch dieses Bild im Nackten, bey großen Vorzügen, auch sehr empfindliche Män-

*) Vasari ed. P. cc. p. 83. Fece al Cardinale Colonna un S. Gio. in tela. — Der einzige florentinische ist auf Leinwand gemalt. In diesem Bilde ist indeß die zweyseitige Ansicht des verkürzten Fußes perspectivisch unmöglich, auch von beiden Handzeichnungen abweichend. In dem Pariser und Berliner Exemplare entspricht dieser Theil den erwähnten Zeichnungen.

gel. Ich befürchte daher, daß Raphael wohl jenen Act gezeichnet, wohl gebilligt habe, daß er von seinen Gehülfen und Schülern, vielleicht im Wetteifer, malerisch ausgeführt werde, doch ohne an irgend einer dieser zahlreichen Repliken thätigen Antheil zu nehmen. Einige gehören sicher seiner Schule an *); allein das Berliner Exemplar galt zu Florenz, wo ich es erstanden, nicht ohne Gründe für eine Jugendarbeit des Francesco Salviati **).

Die Gleichgültigkeit des Ausdruckes, die unbestimmte Allgemeinheit der Charaktere, die Schwächen der Zeichnung, welche in diesen Bildern häufig wahrgenommen werden, brachte in den letzten Decennien den alten Vorwurf ***) wiederum in Anregung, daß Raphael in seinen letzten Lebensjahren zurückgeschritten sey. Unstreitig befriedigen die Werke, welche Raphael ganz mit eigener Hand zu Ende gebracht, unter diesen sogar seine ältesten, ungleich mehr, als jene Schülerarbeiten. Wie sollte auch der unmittelbare Erguß eines so

---

*) Zu Florenz, Paris, Bologna, zu Rom auf dem Capitol.

**) So schließt man aus der sicheren, schulmäßigen Zeichnung, den ohne pastose Unterlage lasirten Schattenseiten, der generellen Behandlung der Landschaft.

***) Vas. P. c. p. 86. suchte den Rückschritt Raphaels, den Grund des Tadels, dem er in späteren Jahren ausgesetzt war, theils in einem seinem Naturell unangemessenen Wetteifer mit dem Michelangelo (per mostrare ch' egli intendeva gl' ignudi cosi bene come Michelagnuolo), theils, gelegentlich der Psyche, aus dem Umstande, daß er die Ausführung seiner Entwürfe mehr und mehr seinen Gehülfen überließ (l'havergli fatti colorire ad altri col suo disegno). Das Geräusch muß groß gewesen seyn, da Vasari wagen konnte, zu sagen: non si sarebbe tolto parte di quel buon nome, che acquistato si haveva. — Also sehr mit Unrecht hält man diese alte Bemerkung für ein Paradoxon der Romantiker.

edlen Geistes jemals im Wesentlichen demjenigen nachstehn können, was untergeordnete Talente nach seinem Entwurfe, oder nach eignem unter seiner Leitung gemacht haben. Nach solchen Arbeiten aber werden wir den Meister an sich selbst nicht beurtheilen dürfen, vielmehr nach anderen ihn beurtheilen müssen, deren Ausführung ihn selbst ernstlich beschäftigt hat, gleich der Madonna di S. Sisto, oder dem Spasmo. Wird auch in diesen vielleicht das jugendlich Naive seiner älteren Arbeiten vermißt, nunwohl, so gewährt der Schwung männlicher Kraft vollen Ersatz, sucht man aber technische Fortschritte, so wende man sich zu seinen spätesten Bildnissen. In diesen kann und will der Meister keinen Ersatzmann, keinen Gehülfen einstellen; er muß die erheblichsten Theile solcher Bilder eigenhändig malen. Nun fällt das Bildniß Leo X. nothwendig nach 1517, da erst in diesem Jahre de' Rossi, eine der beiden Figuren im Grunde, zum Cardinal erhoben wurde; trägt der berühmte Klavierspieler der Gallerie Sciarra Colonna zu Rom die Jahreszahl 1518 *). Zeugen nun diese Bilder von technischen Rückschritten? Hätte Raphael, als er das Bildniß des Hauses Altoviti oder die Fornarina malte, den allgemeinen Ton schon so sicher, als hier, beherrscht? Hätte er schon damals die Formen in gleichem Maaße verstanden, die Stoffe und Nebendinge bis zur Täuschung vergegenwärtigen können, wie in dem Bildnisse des Pabstes? Anderer Bildnisse dieser Zeit erwähnt Vasari, des Lorenzo und

*) Am oberen Rande des Gestelles oder Sockels ist die Jahreszahl M. D. XVIII. in das Impasto hineinvermalt. Obgleich in diesem Bilde das Haar, und in der Stirne die Lasur des Schattens verputzt ist, so darf es doch im Ganzen, besonders in Vergleich des Pabstes, für ganz wohl erhalten gelten.

Giuliano de' Medici (von Nemours und Urbino Herzogen), welche seinerzeit zu Florenz beym Geschäftsführer des Hauses, dem Ottaviano de' Medici, aufbewahrt wurden, doch zu Florenz nicht mehr vorhanden sind; die berühmte Johanna von Aragonien, welche er indeß, mit Ausnahme des Kopfes, dem Giulio Romano beylegt *). Doch übergehet er die Bildnisse der Cardinäle Inghirami und Carandolet, einige andere, welche nach neueren Urtheilen für Raphaels Arbeit gelten, aber gutentheils seinen Gehülfen und Schülern angehören, wie der Cardinal mit langem Unterarm der Gallerie Pitti vielleicht dem Girolamo da Cotignola.

Ein anderes Zeugniß jener Thätigkeit und Regsamkeit des Geistes, welche den Raphael bis an sein Lebensende begleitet hat, gewährt jene Bereicherung des Gebietes der modernen Kunst durch mythologische Aufgaben, denen unser Meister nicht früher, als unter dieser Regierung, die für neuere Zeiten geeignete Seite abgewonnen, die paßliche Form verliehen hat. Unstreitig leitete der Geschmack des Pabstes, die classische Bildung seiner Umgebung, den Künstler auf solche Gegenstände hin, deren Darstellung bis dahin ihn, wenn überhaupt, doch nur selten beschäftigt hatte. Bekanntschaft mit dem Costüme alter Zeiten, Bemühung um solches, was bey historischen Aufgaben dienen kann, den Kunstfreund zu orientiren, zurechtzuweisen, zeigt sich bereits in der Schule von Athen **), in den Musen des Parnaß, in den Nebenbildern

*) Vas. P. c. p. 325.

**) Quatremère de Quincy, vie de Raph. p. 61. sagt gelegentlich dieses Werkes: „Après les innombrables découvertes dont Raphaël ne put même pas avoir le pressentiment, et qui ont fait reparoître l'antiquité iconographique presque entière; après cette multitude d'ob-

derselben Wand; etwas später in den Hunnen des Attila, deren Bekleidung Raphael, wie schon Vasari bemerkte, aus der Colonna Trajana entlehnt hat. Doch nicht früher, als nach der Erhebung des Cardinal Johannes de' Medici auf den päbstlichen Stuhl, jenes freye, bald anmuthvoll naive, bald lüstern sinnliche Spiel mit alten Mythen, jene sinnreiche Verwebung alter und neuer Bedeutungen, durch welche der Künstler die griechische Fabel recht eigentlich zu einem modernen Kunstelemente umschuf. Wie Julius durch feurige Theilnahme, ungeheuchelte Bewunderung, nöthigen Aufwand, so mag Leo den Künstler durch Rath und gelehrte Andeutungen unterstützt haben. Bekanntlich erhob der Pabst den Künstler zum allgemeinen Aufseher aller römischen Alterthümer *), womit des Vasari etwas weitschichtige Andeutungen über Raphaels antiquarische Sammlungen und Arbeiten in Verbindung zu bringen sind.

Allein selbst in diesem Gebiete der Kunst, in welchem

---

jets originaux recouvrés depuis trois siècles, et qui ont opposé aux inventions de l'Ecole d'Athènes tant de parallèles, et d'aussi périlleux, le style de cette composition a gardé sa place dans l'opinion des artistes et les figures de beaucoup de personnages antiques qui y sont représentés, ont continué de passer pour classiques, même à côté de celles que le ciseau des Grecs nous a transmises: tant Raphaël eut le don de deviner l'antique." Trennen wir die letzte kühne Annahme von diesen Bemerkungen, so werden diese so viel sagen und anerkennen: daß Raphael den neueren Künstlern gezeigt, auf welche Weise antike Aufgaben, in wie weit der Habitus der alten Kunst mit den Ansprüchen der Malerey überhaupt, besonders der modernen, sich ausgleichen lassen. Vor ihm nahm man diese Dinge doch zu willkührlich, zu bizarr, später, doch eigentlich erst in den neuesten Zeiten, mit zu viel Aengstlichkeit der Berücksichtigung des Historischen und Positiven.

*) S. den bekannten Brief Raphaels.

der Pabst, nach der allgemeinen Richtung seines Geschmackes, doch sich heimischer fühlen mußte, als in jenem, ward kein einziges Kunstwerk auf dessen Kosten, in dessen Auftrag ausgeführt. Das erheblichste und bekannteste ist die Geschichte der Psyche an dem Spiegelgewölbe der gegen den Garten gerichteten Loge in der Villa des reichen Augustin Chigi, welche, nach späteren Besitzern, gegenwärtig die villa Farnesina genannt wird. Marcanton und Caraglio haben einige dieser schönen Erfindungen in Kupfer gestochen; das Ganze hat Dorigny radirt *). Die Ausführung, in welcher schon Vasari die gewohnte Lieblichkeit und Anmuth Raphaels vermißte, fiel, nach demselben, großentheils seinen Gehülfen, besonders dem Giulio, anheim. Vor etwa zwanzig Jahren habe ich einige, in drey Kreiden fleißig gezeichnete Köpfe gesehen, welche damals mir das Ansehn hatten, schöner zu seyn, als deren malerische Ausführung **). Und dennoch gehörten sie zu einer Gruppe, welche ihrer besseren Ausführung willen gewöhnlich dem Meister beygemessen wird: den zürnenden Göttinnen.

In der anstoßenden, gegen die Tiber gerichtete Loge, derselben, in welcher Chigi dem Pabste ein verschwenderisches Gastmahl ausgerichtet, wo die Decke ganz von Baldassare Peruzzi ausgemalt ist, befindet sich jenes Bild, welches, seit Vasari, für eine Darstellung der Galathea gehalten wird, vielleicht dem Künstler selbst nur unter diesem Namen geläufig

---

*) S. (Bellori) Delle immagini dipinte da Raffael d'Urbino, nel palazzo Vaticano e nella Farnesina alla Lungara. Roma 1751.

**) Diese Zeichnungen befanden sich damals im Besitze des Malers, Professor Abel, welcher später zu Wien verstorben ist.

war *), doch, wie ich nicht läugne, einen ganz anderen Gegenstand darzustellen scheint. In der Abhandlung eines Ungenannten **) über den eigentlichen Gegenstand dieses Bildes ist besonders der Gedanke höchst beyfällig, daß Raphael durch die angebliche Galathea einen neuen Cyclus habe beginnen wollen, welcher, mit dem der äußeren Loge zusammenhängend, diesen erst ergänzt haben würde. Gewiß war es nicht des Künstlers Absicht, diese Malerey verloren auf eine übrigens wüste Wand zu werfen.

Aus dem Umstande, daß der beabsichtigte Cyclus unvollendet geblieben, schließe ich andererseits, daß die Galathea, oder Liebesgöttin, nicht, wie man bisweilen behauptet, schon unter Julius II., vielmehr selbst später gemalt sey, als die Fabel der Psyche in der Decke der Gartenloge. Würde der Eigenthümer des Gartenhauses, würde der Künstler selbst ein so glänzend begonnenes Werk ganz aufgegeben haben, um zu einem ganz neuen überzugehn? Ich bezweifle es um so mehr, als ein solches Abschweifen nicht mit den Gewöhnungen Raphaels übereinstimmen würde. Auf der andern Seite erklärt

---

*) S. Raphaels Brief an Castiglione, lett. sulla pitt. etc. Der Ungenannte beseitigt diesen Brief zu leicht, indem er annimmt: Raphael sey eben damals mit einer anderen Galathea beschäftigt gewesen, von welcher man nun eben nichts wisse.

**) Alcune riflessioni di un Oltramontano su la creduta Galatea di Raffael d'Urbino. Palermo 1816, ohne Seitenzahlen. — Dieser Forscher zeigt, daß Raphael in der Geschichte der Psyche Wort für Wort dem Apulejus gefolgt sey, und schließt, da auch die angebliche Galathea in allen Stücken der Schilderung des Apulejus der Erscheinung der Amphitrite entspricht: daß in dem Bilde diese letzte gemeint sey, und in ihr ein neuer Cyclus anhebe, welcher, wie jener die himmlischen, so hier die tellurischen Begebenheiten der Fabel habe zusammenfassen sollen.

sich die eigenhändige Ausführung der Galathea sehr befriedigend aus dem Tadel, den die Fehler der Gehülfen in der Decke der anstoßenden Loge, nach Vasari *), dem Meister erworben hatten. Allein auch die malerische Ausführung verweist in ungleich spätere, als jene von Quatremere angenommene Zeit. Verglichen mit den Musen im Parnaß, deren malerische Behandlung weich und schmelzend, deren Charakter kind und lieblich ist, zeigt sich in der Galathea eine gewisse an Härte grenzende Festigkeit des Vortrages, ein neues Roth, und in den Formen bereits ein Anklang jener Derbheit, zu welcher Raphael bekanntlich sehr spät allmählig übergegangen ist. Die Gegenstände habe ich schon im vorangehenden Abschnitte geprüft, und an vielen Stellen gezeigt, daß man die zufällige Association von Erinnerungen, welcher Vasari überall sich hingiebt, nicht wohl als eine sichere Richtschnur für Zeitbestimmungen benutzen könne.

Mehr als die Malereyen der Farnesina verwittert sind die verwandten Darstellungen in einer Loge jenes Gartenhauses, welches über den Kaiserpalästen, unweit der farnesischen Gärten und des Klosters S. Bonaventura belegen, in den letzten Jahren so oft den Besitzer gewechselt hat, daß ich dessen gegenwärtig gültigen Namen nicht anzugeben weiß. Dessenungeachtet werden sie von den Kennern aufgesucht, die Composition, besonders schönen Köpfe, bewundert, welche Raphael mit eigener Hand könnte übergangen haben. Man hat diese Erfindungen frühe nach ihrem Werthe geschätzt, denn Marco

---

*) P. c. p. 86. — Daß Vasari nach dieser Bemerkung unmittelbar auf die Transfiguration übergeht, liegt an seinem Geschmacke an Transitionen im Conversationstone.

di Ravenna hat sie mit besonderer Liebe und glücklich in Kupfer gestochen.

Noch vor dem Tode des Meisters möchte denn auch dessen Gartenhaus durch kleinere, in leichte Verzierungen verflochtene Bilder geschmückt worden seyn. In diesen ist die Ausführung sehr flüchtig, die Erfindung, besonders der Hochzeit der Roxane, so anmuthsvoll, daß ich ihrer nie ohne Lust gedenke. Von diesem Bilde giebt es ein älteres Blatt vom Meister mit dem Würfel, ein neueres von Volpato, welches zu dessen gelungeneren gezählt werden darf.

Diese neue Richtung der Kunst hat, nach Raphael, besonders Giulio Romano fortgebildet, mit ihr in der Villa Lante die Allegorie verbunden, sie in der Villa Madama zur Architectur in ein untergeordnetes Verhältniß gesetzt, endlich zu Mantua darin jegliches, auch das Unmögliche, mit geistreicher Kühnheit gewagt. Vasari und Benvenuto Cellini haben den großen, die gute Zeit, gleich einer rüstgen Eiche, um Jahrzehende überdauernden Künstler beide zu Mantua besucht, und erwähnen *) seiner umfassenden, schöpferischen Thätigkeit, als Augenzeugen, mit beachtenswerther Wärme. Was Giulio zu Mantua im Palast del T **) classisches geleistet, hat Heinrich Meyer, in den Propyläen, vortrefflich untersucht und beschrieben. Leider verliert das unvergleichbare Werk von Jahr zu Jahr durch theilweisen Verfall des Gebäudes und bedenkliche Restaurationen. Uebrigens ist darin wohl nur weniges von Giulio gemalt, das meiste von seinen Gehülfen,

*) Vasari im Leben des Giulio, gegen das Ende; und Cellini, vita, ed. Colonia per P. Martello, 4. p. 53.

**) Cellini sagt: al Ti. — Der Palast erhielt den Namen des Bastions, auf welchem er angelegt war.

obwohl nach seinen Entwürfen. Im Archiv der Gonzaghi zu Mantua sah ich einige Blätter mit den Wochenrechnungen des Meisters, in welchen zehen bis zwanzig, theils wenig bekannte Künstler für ihre untergeordnete Arbeit im Schlosse und im T als bezahlt angeführt werden; andererseits bey einem Kunstfreunde ausführliche Vorzeichnungen, besonders zum Riesensturze, welche unendlich correcter, schöner, geistreicher sind, als deren malerische Ausführung, in so weit sie unter den Retouchen zu erkennen ist. Wie früher Raphael, so hat auch Giulio Vorwürfen sich ausgesetzt, welche eigentlich nur die geringe Fähigkeit oder die Uebereilung seiner Gehülfen treffen. Indeß ist der Meister, welcher für Genua die Marter des h. Stephanus und für Raphael den Erzengel Michael und die Madonna Franz I. gemalt, Studien, Entwürfe gemacht hat, wie man sie hie und da in den Sammlungen sieht, doch nur zu oft mit der größeren Zahl der Schulzeichnungen in seinem Geschmacke vermengt wird, kein Manierist zu nennen. Wie ganz anders verwilderten die übrigen Schüler Raphaels, vornehmlich die Colonie, welche in Genua sich niedergelassen!

Wir haben uns erinnert, daß während der Regierung Leo X. zwar Raphaels Methodik, Kunsteinsicht, Productionskraft an sich selbst ihre höchste Stufe erreicht hatte, wie es, nächst den Bildnissen, die Dresdener Madonna, die Kreuzschleifung und andere Gemälde bezeugen; auch, daß die Kunst in dieser Epoche durch ein neues Element, die Fabel, bereichert, hiedurch zuerst in das häusliche und gesellige Leben eingeführt wurde. Doch haben wir auf der anderen Seite auch die Vorboten sich nahenden Verfalles nicht übersehen. Im Rausche des ersten Erstaunens über die plötzlich in ungeahndeter Schönheit und Fülle aus dem Dunkel auftauchende

Kunst,

Kunst, hatten die Großen ihr gehuldigt, ihr sich gefügt. Bald aber ging man zu einer falschen Zuversicht über, bediente sich der neuen Eroberung als eines sicheren Besitzes, der, einmal erworben, nicht mehr entgehen könne, unterwarf daher die Kunst, der man anfangs mit Ehrfurcht gedient hatte, nunmehr den Launen und Gelüsten der Macht. Hieraus entstand ohne Verschulden des Künstlers: Zusammenstellung des Unvereinbaren (die Logen), Aufopferung des Höheren für Untergeordnetes (Saal der Thierbildungen), endlich, in Folge der Ungeduld nach schneller Befriedigung, der Spärlichkeit der Belohnungen, flüchtigere, vernachlässigte Ausführung (die Logen, die Farnesina, andere Villen, unzählige Staffeleygemälde, selbst die Cartons zu den Tapeten). Die Zeit, in welcher Lionardo da Vinci durch den Adel und das Tiefsinnige sehr vereinzelter Leistungen, durch seine mannichfaltigen Forschungen, die Gunst und den freygebigen Schutz großer Fürsten sich erwerben konnte, war nun vorüber. Man wollte in kurzer Zeit befriedigt seyn, bey mäßigem Anfwand große Räume durch mancherley Andeutungen ausgefüllt sehn; für die innere Fülle und gänzliche Unerschöpflichkeit des Gehaltes wahrhaft vollendeter Kunstwerke verlor sich die Empfänglichkeit mehr und mehr. Es war nicht mehr weit bis zu der Epoche, da Vasari in Aufschriften und in Büchern der Kürze der Zeit sich rühmen durfte, in welcher seinem haltlosen Talent gelungen war, ungeheuere Säle und mächtige Triumphbogen durch Figuren ohne Charakter, Leben und Bedeutung auszufüllen. Bey abnehmender Kunstliebe der Menge warben die Künstler um gegenseitigen Neid, oder Beyfall; daher entstand wiederum, den Untergang der Kunst zu beschleunigen, Schulpedanterey und Wetteifer im Paradoxen und Grillenhaften.

Unter solchen Umständen mußten die Arbeiten, welche in den letzten Lebensjahren Raphaels aus dessen Werkstätte hervorgegangen sind, mehr durch den Geschmack in der Anordnung, die Anmuth der Manier, den allgemeinen, seine Schule stets empfehlenden Habitus sich auszeichnen, als durch jene begeisterte Anschauung des eben sich darbietenden Gegenstandes, welche seinen früheren, ganz, oder doch noch größtentheils eigenhändigen Arbeiten ein so tiefes und nachhaltiges Interesse verleiht.

Von so viel schönen Talenten, als jenes fruchtbare Zeitalter hervorgebracht, stellten sich einige zu Raphael, andere zu Michelangelo in ein untergeordnetes Verhältniß, verfolgten die Lombarden und Venezianer, obwohl auch diese von Rom aus einen neuen Schwung erhalten, doch im Ganzen ihre eigene Bahn, suchten Einzelne, dem alten Kunstwege treu bleibend, den sanften Ideen, deren Ausdruck sie allein beschäftigte, durch überlegtere Zeichnung, zarteren Schmelz der Farbe, neuen Glanz zu geben, wie Francesco Francia besonders in seinen lucchesischen Bildern (die besten jetzt im herzoglichen Schlosse), oder Giovanni Spagna in dem Altarblatte der Unterkirche des heil. Franz zu Asisi mit dem Jahre MDXVI. *) Innocenzo da Imola, Andrea di Salerno, besonders aber der Peruginer Domenico Alfani, bemühten sich, den Gemälden der Mittelstufe Raphaels in der äußeren Erscheinung nahe zu kommen; von dem letzten befindet sich ein Madonnenbild auf dem Hauptaltare der Kirche der Universität, mit seinem

---

*) Am Sockel des Bildes in der Kappelle des heil. Stephanus. Andre Werke dess. Meisters in degli Angeli, in S. Giacomo, auf dem Wege von Trevi nach Spoleto, an diesem letzten Orte.

Namen im Saume des Gewandes, welches aus Raphaelischen Handzeichnungen entnommen ist, und wohl so viel Anspruch hat, für Raphaels Arbeit geltend gemacht zu werden, als so viele andere Bilder dieser Art.

Bei geringeren Ansprüchen, erhielt sich unter dem Namen Raphaels in der Tribune der öffentlichen Gallerie zu Florenz eine Madonna, welche, mehr noch dem Andrea del Sarto, als dem Raphael nachgeahmt, ein Cento der lucchesischen Schule ist; in der Düsseldorfer Gallerie langezeit jener Johannes, dessen alte Copie zu Rom, im Capitol, für Salviati gilt, wie jetzt in München das Original.

Mit besserem Grunde werden Schulbilder, welche oft, besonders in den Madonnen, dem Typus des Meisters sehr nahe kommen, für dessen Arbeit ausgegeben; so die vierge aux candelabres, jetzt im Schlosse zu Lucca, sonst, nebst jener, welche den Schleyer aufhebt, im Besitze des Fürsten von Canino; so ein zierliches Bildchen der Jungfrau bei Herrn Vincenz Camoccini, so eine andere, welche Edelink, und spätere unter dem Namen, la vierge au diadème, gestochen haben.

Solche Aneignungen raphaelischer Aeußerlichkeiten sind nicht selten glücklich ausgefallen. Doch einen Genius, welcher dem raphaelischen dem Wesen nach gleichzustellen wäre, dürfte man in dem gesammten Zeitalter vergebens aufsuchen, zeigte er sich nicht etwa in den Jugendwerken des Andrea del Sarto. Der einförmig heitere, oberflächliche Glanz der späteren Arbeiten dieses Meisters hat seine Bewunderer ihm häufig entfremdet. Leichtsinn, oder äußere Unfälle, brachten ihn zeitig in häusliche Bedrängnisse, woraus entstand, daß er, seiner angebornen Leichtigkeit nachgebend, endlich in eine flüchtige, gehaltlose Manier verfiel. Allein seine Mauerge-

mälde im Hofe der Nunziata zu Florenz, vornehmlich die beiden letzten Darstellungen der Wunder des heil. Filippo Benizzi, auf deren einer das Jahr M.D.X., nähern sich auffallend jener lebendigen Vergegenwärtigung der Aufgabe, der Milde, der glücklichen Anordnung, welche in den Werken der Mittelstufe Raphaels bewundert werden. Die Chiaroscuri des Hofes der Compagnie dello Scalzo, ein paar kleine Bilder, Theile einer alten Zimmerverzierung, jetzt in der Gallerie Pitti, machen den Uebergang von jenen zu seinen späteren Arbeiten, denen ich den Reiz nicht abspreche.

In den vorangehenden Zeilen habe ich für darin aufgestellte Urtheile und Meinungen, Autoritäten selten, Gründe nicht immer angegeben. Um so williger wird man vielleicht den alten, seit einiger Zeit oft in Erinnerung gebrachten Ausspruch: daß nur Künstler künstlerische Leistungen beurtheilen können, auch gegen mich in Anwendung bringen.

Ich verkenne nicht, daß man den Künstlern diesen Noth- und Hülfsruf von verschiedenen Seiten abgedrängt hat. Denn es wird selten erwogen, daß lebenden Künstlern durch in den Druck gebrachte strenge, ungerechte, oder unverständige Beurtheilungen ein ganz unersetzlicher Schaden gebracht werden kann. Nur in sehr großen Mittelpuncten bildet sich über den Werth oder Unwerth von Kunstwerken, unabhängig von der Journalistik, eine auf eigene Anschauung sich gründende Meinung, sind die Druckschriften in dieser Beziehung mehr deren Organ, als Quelle. Also nur in Paris oder in London ist die öffentliche Beurtheilung von Künstlern und Kunstwerken

ein ehrlicher Kampf, ein Kampf mit gleichen Waffen. Denn in Ländern ohne Mittelpuncte der ersten Größe vermag der Künstler der Publicität literärischer Organe nichts entgegenzusetzen, welche oft genug durch ein unmuthig, oder nur unbedachtsam hingeworfenes Wort gegen Personen, Schulen, Genossenschaften, Vorurtheile verbreiten, deren Folgen nicht zu berechnen sind.

Durch diese Berücksichtigung wird aber in der Frage: ob nur Künstler Kunstwerke zu beurtheilen wissen, durchaus nichts verändert.

Was nun verstehet dieser alte Spruch unter dem Worte Künstler? Große Meister? oder dehnt er es auch auf solche aus, welche mit geringem, oder auch gar keinem Erfolg um die Kunst sich bemüht haben?

Nehmen wir an, er verstehe: große Meister; wodurch denn und worin würden diese besonders erfähigt seyn, die künstlerischen Leistungen anderer gerecht und richtig zu beurtheilen? Ob durch ihren Genius? oder vielmehr durch ihre technischen Erfahrungen und wissenschaftlichen Hülfskenntnisse?

Nehmen wir an, durch ihren Genius; so stellet sich dem entgegen, daß große Künstler einer verflächenden Allgemeinheit und Vielseitigkeit eben nur durch entschiedene Hingebung in ihre Eigenthümlichkeit entgehen können, daß daher jene Abgeschlossenheit, Einseitigkeit, harte Abstoßung alles ihnen Fremdartigen und Entgegengesetzten entstehet, welche alle Künstler von großem Naturell zu gegenseitigen Ungerechtigkeiten zwingt. Also dürfte, auch ohne niedrige Beweggründe, welche edler Seelen unwerth sind, in die Berechnung zu ziehn, für Künstler und Kunstwerke wenig Aussicht auf eine reine, unbestochene Würdigung vorhanden seyn, gälte jener Ausspruch

in dem Sinne, daß nur Männer von ächtem Genius wahre Kunstwerke beurtheilen können.

Setzen wir hingegen, durch ihre technisch-scientifische Bildung, so würde diese allerdings wohl den großen Künstler in die Lage versetzen, zu beurtheilen, zu würdigen, was in Kunstwerken ihrem Producenten besondere Schwierigkeit gemacht, also in so fern es gelungen ist, von Tüchtigkeit, Kraftaufwand und Kenntniß zeugt. Wie in jeder menschlichen Thätigkeitsbeziehung, so findet auch im Kunstleben jener Proceß gegenseitiger Anerkennung und Habilitirung Raum, welcher vom Beyfall des Gefühles durchaus verschieden ist und ganz dem eigenthümlichen Zunftleben angehört. Hierin den Meistern die Vorberechtigung ihres Urtheils absprechen zu wollen, ist wohl bis dahin Niemand in den Sinn gekommen. Indeß sind diese Erfahrungen und Kenntnisse wohl für das Gedeihen der Kunst von größter Wichtigkeit, doch nicht schon die Kunst selbst, vielmehr nur die Mittel deren sie sich bedient, ihrem eigentlichen Ziele näher zu kommen. Der tüchtige Künstler aber ist stets geneigt, zu überschätzen, was ihm die größte Anstrengung gekostet: die Herrschaft über sein Rüstzeug. Es ist mir nicht erinnerlich, ob man es jemals ganz sich deutlich gemacht habe, daß der Verfall der neueren Kunst, in so fern er von der Schule des Buonaroti ausging, durch überhandnehmende Zunftpedanterey, durch Ueberschätzung von bloßen Hülfskenntnissen, durch Prunk und Wetteifer in deren Darlegung, herbeygeführt wurde. Es hat demnach diese einzig einzuräumende, ausschließlich künstlerische Kennerschaft doch ihre mißliche, ihre gefährliche Seite, kann von dem richtigeren Bestreben ableiten, auf das menschliche Daseyn, durch Anregung der Phantasie, durch Stimmung des Gemüthes und

Erhebung der Seele, einen wohlthätigen Einfluß zu erlangen. Eine Kunst ohne allgemeinen Werth wird aus Vorurtheil oder Gewöhnung, als ein conventionelles Erforderniß der Sitte und des Luxus geduldet, doch nicht geliebt, nicht herangepflegt werden, wie die neuere Kunst bis Raphael von einer ungelehrt empfänglichen Menge.

Nehmen wir aber an, der Spruch umfasse die stets zahlreiche Classe der mißglückten Künstler, der Klimperer und Stümper, so beruht offenbar deren Competenz zum ausschließlichen Kunsturtheile nicht, wie bey jenen, auf eigenem Productionsvermögen, sondern auf den Beobachtungen und Reflectionen, zu welchen ihre vergeblich gebliebenen Bemühungen die Veranlassung herbeigeführt haben. Sie stehen demnach, als bloße Empiriker, dem warmen, sinnvollen Kunstfreunde, der eben sowohl mit Schärfe beobachtet, mit Nachdenken gesehen haben könnte, eigentlich ganz gleich.

Ich billige nicht, daß man ohne angebornen Beruf zur Kunst, ohne hinreichenden Umfang der Kunde, sich daran mache, wie es geschieht, Kunstwerke zu beurtheilen, für welche man keinen Standpunkt gefaßt hat, ästhetische Gemeinplätze, deren Verbreitung in unseren Tagen dem Geschmacke mehr Nachtheil bringt, als man denkt, auf die ersten sich darbietenden Gegenstände anzuwenden. Gegen den Vorwitz der Neulinge, ich räume es aus Ueberzeugung ein, können selbst die verfehltesten Künstler von Beruf vielfältige Erfahrungen und selbstaufgefaßte Grundsätze geltend machen. Doch gegen den ernstlichen Kunstfreund, den erfahrnen Kenner, hat der verfehlte Künstler nichts voraus, als den größeren Zeitaufwand, welcher eigentlich doch kaum in Frage kommt, da hier nicht die Länge der Zeit, sondern die Art ihrer Verwendung

entscheidet. Gilt es den absoluten Werth eines Kunstwerks, so wird höchst wahrscheinlich der geringe und verfehlte Künstler zuversichtlicher, als der Kenner, rein technische Mängel oder Vorzüge zu beurtheilen wissen. Gilt es hingegen den allgemeinen Eindruck, den ein Kunstwerk bewirkt, die Originalität, die Epoche, die Schule, den Meister, so glaube ich bemerkt zu haben, daß der Kunstfreund im Allgemeinen den ersten mit ungleich mehr Unbefangenheit in sich aufnehme, zur Beurtheilung der Originalität und Abkunft der Kunstwerke im Allgemeinen mehr historische und kritische Bildung hinzubringe, als der Künstler von Beruf inmitten gehäufter mechanisch-technischer Arbeiten Zeit findet, sich zu eigen zu machen.

Sehr oft ist, was Jünglinge zur Kunst hinüberzieht, nicht sowohl der Beruf zur Production, als Lust und Freude am Producirten, also eigentlich der Beruf zum Kunstfreunde und Kenner. Ich läugne daher keinesweges, daß unter den verfehlten Künstlern vortreffliche Kenner sich bilden können und häufig bilden. Uebrigens zeigen vielfältige Erfahrungen, daß nicht alle, seyen es mäßig gute oder ganz mißglückte Künstler zu Kennern sich bilden. Es ist nicht lange, daß des hochseeligen Königs von Bayern Majestät (doch nicht ohne Zuziehung dazu berufener Künstler?) eine Copie, welche der berühmte Guarena vor den Augen von ganz Venedig nach einem Bildniß des Paris Bordone gemacht, für hohen Preis als ein Original erstanden. Hunderte von Künstlern haben es in der königl. Gallerie zu München gesehen und bewundert; wenige haben gezweifelt. Freylich ist dieses Bild in den Lasurparthieen gut nachgeahmt; in so weit ist ein vene-

zianisches Original erreichbar. Allein in der Carnation verräth sich die Tonfolge der modernen, von den französischen ausgehenden Schulen: Neapelgelb im Lichte, Krapplack in den Mitteltinten, was vornehmlich der Brust ein höchst modernes Ansehn giebt. — Gleichfalls erinnere ich mich eines Originalitätzeugnisses der florentinischen Akademie für eine Copie nach einer alten Copie eines Bildes von Fra Bartolommeo, welche vor nicht zwanzig Jahren von einem Bologneser zu Siena in dem Hause eines meiner Bekannten gemalt worden. Weniger grobe Selbsttäuschungen kommen täglich vor, und schlagen nicht immer zum Vortheil derer aus, welche dem künstlerischen Kunsturtheile bei Ankäufen ein ausschließliches Vertrauen schenken.

Sind nun endlich die technischen Erfahrungen und Feinheiten, die Einsichten und Hülfskenntnisse, welche, da selbst der Genius derselben nicht entbehren kann, für den Künstler gewiß eine hohe Wichtigkeit haben, das letzte Ziel, der eigentliche Zweck der Kunst? Sind sie nicht vielmehr bloße Hülfsmittel der Versinnlichung dessen, was jede offene, edle, gebildete Seele erfreuen, begeistern, hinreißen soll? Wer denn hat ein Recht zu entscheiden, wo es das Allgemeine, das rein Menschliche gilt? Nicht der Zunftgenosse als solcher, wie hoch, wie niedrig er im Handwerke stehen möge, sondern der unbefangenste, reinste, besonnenste Mensch, möge er Künstler, möge er dem äußeren Berufe nach seyn, was er ist.

Den ganzen Werth, die belebende Kraft eines solchen Beyfalls können freylich nur solche Künstler ermessen, denen jemals die Freude zu Theil geworden, durch deutliche Vergegenwärtigung würdiger Aufgaben unbefangen empfängliche

Personen zu erfreuen und hinzureißen. Doch lehrt die Geschichte, daß eine verbreitete, populäre Empfänglichkeit dieser Art für die Kunst die erste Bedingung einer gedeihlichen Entwickelung, hingegen: eine Kunst bloß zur Befriedigung der Künstler, ein unerhörtes Unding ist.

XVI.

Ueber den gemeinschaftlichen Ursprung der Bauschulen des Mittelalters.

Die nördlichen Völker, für deren Abkömmlinge wir gelten, bauten ihre Wohnungen, selbst ihre Befestigungen, aus Holz und vergänglichen Materialien. Die Unsicherheit der Niederlassungen, oder die specifische Wärme und leichtere Bearbeitung des Holzes, welche in den nördlichen Gegenden diesen Stoff noch immer in Gunst erhält, erklärt, daß sie nicht früher, als in späten, schon historischen Zeiten, den Vortheilen einer dauerhaften Baukunst Aufmerksamkeit zugewendet haben. Hingegen reicht die Erfindung, in dichten, minder vergänglichen Stoffen zu bauen, im Orient und in den Gegenden des Mittelmeeres weit über die Grenzen der deutlichen Geschichte hinaus, weßhalb man seit alter Zeit oftmals durch künstliche Conjecturen ihren Ursprung hat erklären wollen.

Geschichtlich ist in dieser Beziehung nur so viel: daß man nicht alsobald alle denkbare Vortheile der Construction aufgefunden und in Anwendung gebracht. Denn es blieb unzweifelhaft den alten Indern und Aegyptern die Möglichkeit der Vertheilung und Ablenkung des Druckes durch Gewölbe und Bogen eine lange Zeit verborgen, in welcher sie ihre wundervollen Anlagen ganz auf Mächtigkeit und Stärke des Gesteines begründeten. Hingegen mag die Bewältigung

eines schlechteren Materiales, des Backsteins, in den weiten Stromgebieten des assyrischen Reiches frühe auf eine künstlichere Construction geleitet haben; doch läßt die Unbestimmtheit alter Nachrichten, die Formlosigkeit der Trümmer, uns über den Grad ihrer Ausbildung im Dunkeln. Wir dürfen also annehmen, es sey den Griechen und Römern bestimmt gewesen, wie in andern, so auch in dieser Beziehung den Sieg des Geistes zu vollenden, den Stoff der Kunst durchaus zu unterwerfen. Unter allen Umständen hätten wir bei Ableitung der verschiedenen Bauschulen des Mittelalters nicht weiter aufwärts zu steigen. Denn in Ansehung, daß dem Mittelalter der kritisch-eclektische Geist unserer Tage durchaus, und nothwendig fehlte, konnten die Erfindungen, die Grundsätze, selbst die Launen der Baukünstler des höheren und höchsten Alterthumes nur practisch, und durch das Mittelglied der griechisch-römischen Architectur auf die nachfolgenden Bauschulen übergehen.

Griechisch-römisch nenne ich die Baukunst der Römer unter den Cäsarn, weil sie auf griechische Schultraditionen sich gründete, doch, andererseits, viele neue, theils locale und climatische, theils geschichtliche Anforderungen berücksichtigend, von ihrem Vorbilde häufig abzuweichen gezwungen war.

Bei einem Volke, welches, gleich den Hellenen, minder durch Verträge und Satzungen, als durch das geistigere Band der Sage, der Meinung und der Gesinnung verbunden war, mußte die Verherrlichung religiöser Ueberlieferungen, die Verfolgung patriotischer Zwecke die allgemein wichtigste Aufgabe, wie jeglicher anderen, so auch der Kunst zu bauen seyn. Im Tempelbau war, nach den Forderungen des Cultus und des Herkommens, die freistehende Stütze, oder die Säule, fast

unumgänglich; daher deren erdenklich schönste Ausbildung, was in der Baukunst den unvergleichbaren Sinn der Griechen für Maß und Verhältniß fast ausschließlich in Anspruch nahm. Theater und Gerichtsplätze bedurften unter dem heitersten Himmel nicht durchhin der Verdeckung, wurden häufig der Gelegenheit und natürlichen Lagerung des Gesteines abgewonnen. Die übrigen Gemächlichkeiten und Zierden der Städte, Zugänge und abgeschlossenen Versammlungsorte, entwickelten sich in verschiedenen Formen aus den Elementen des Tempelbau's, dessen höchst vollendete Ausbildung der Bemühung um bürgerlich Nützliches und häuslich Bequemes um Vieles vorangegangen war.

Hingegen meldete sich innerhalb der Grenzen des römischen Weltreiches das Bedürfniß bedeckter und gegen die äußere Luft wohl abgeschlossener Räume in eben dem Maße dringender, als die Bildung der alten Welt immer weiter gen Norden sich ausbreitete, hatte dieses häufigere Anwendung, vielseitigere Ausbildung des Gewölbes zur Folge. Ferner lenkte zu Rom die Anhäufung einer unermeßlichen Bevölkerung auf früher ungewöhnliche Erhöhung gemeiner Wohnungen, also auf vielfältige Eintheilung in der senkrechten Ausdehnung dieser Classe von Gebäuden, oder auf Stockwerke. *) Den griechischen Säulenbau, welcher seit den ältesten Zeiten auch zu Rom heimisch geworden, mit diesen neuen Zwecken und Forderungen auszugleichen, war eine schwierige, nie so ganz zu erledigende Aufgabe. Aus einer durchaus entgegen-

---

*) Als Nothbehelf, als polizeylicher Mißbrauch, kommen Stockwerke schon in den griech. Städten vor; s. Böckh, Staatshaushalt rc. I. S. 70. ff. — In architectonischer Ausbildung mit Gewißheit erst bey den Römern; s. Vitruv und die Denkmale.

gesetzten war die Säulenstellung hervorgegangen, da sie ursprünglich bestimmt war, ein vorspringendes Dach zu unterstützen, abgeschlossene Räume von beschränktem Umfang durch luftige Hallen zu umgeben, also nicht darauf angelegt, der zunehmenden Ausdehnung der inneren Räume ins Unbegrenzte nachzufolgen, noch der Zerstückelung der Stockwerke sich anzupassen. Da sie nun demungeachtet, als an sich selbst beyfällig, oder auch bloß als herkömmlich, in die Bauart der späteren Römer überging, mußte sie häufig ihre eigentliche Bestimmung, ihre wahre Stellung aufgeben, aufhören, ein wesentliches Glied der Construction zu seyn, also zur nackten Zierde herabsinken, was antike und moderne Kunstrichter mißbilligt haben.

Der Uebergang zu dieser Umgestaltung der griechischen Baukunst dürfte in Alexandria zu suchen seyn. In dieser ersten übervölkerten Stadt griechischer Gründung ward, nach alten Kunden, die Gewölbconstruction unter ähnlichen Umständen bereits in Anwendung gebracht. Die Formlosigkeit der alexandrinischen Trümmer erweckt die Vermuthung, daß man hier, wie in Babylon, häufig lufttrockner Ziegel sich bedient habe; hieraus weiter zu schließen, wäre freylich gewagt.

Unstreitig nun offenbarten die alten griechischen Architecten, bey Lösung ihrer doch meist höchst einfachen Aufgaben, einen feineren Sinn für die Schönheit der Verhältnisse, als jemals die römischen, wenn wir die Baukünstler des Reiches der Cäsarn überhaupt römische nennen dürfen. Indeß wollen diese letzten nicht aus dem Gesichtspuncte der griechischen Kunst beurtheilt seyn. In dieser war Schönheit der Hauptzweck, das Practische aber so einfach, daß keine Schwierigkeit, kein Hinderniß der Schönheit daraus entstehen konnte.

Bey

Bey den Römern hingegen waren praktische Zwecke, oftmals sehr verwickelter Art, die eigentliche Aufgabe der Baukunst, entstand die Schönheit, wenn überhaupt, theils aus der Großartigkeit der Anlage, dem robusten Ansehn der Ausführung, theils (und darin eben nur stehet die römische Architectur gegen die griechische im Nachtheil) aus Verzierungen, welche, aus ihrer ursprünglichen Verbindung gerissen, nicht immer ohne Zwang neuen Eintheilungen und Constructionsweisen angepaßt wurden. Unbefangene werden indeß selbst in dieser letzten Beziehung den Römern zugeben müssen, daß sie in ihren Theatern und Amphitheatern, in ihren Palästen, Villen und Bädern, die Säule bald als ein bedingt verstärkendes, bald als ein bloß bezeichnendes und verzierendes Glied der Construction, mit Feinheit unterzuordnen gewußt. Und wenn sie dabey nicht immer ängstlich auf das Herkommen der Maße und Eintheilungen Rücksicht genommen, so wissen wir nunmehr, daß solches auch bey den Griechen beweglicher war, als die Theorie zu gestatten pflegt, so werden wir mehr und mehr einsehen lernen, daß in Bezug auf Schönheit keine Linie, keine Form, kein Verhältniß in einer neuen Verbindung noch ganz dieselben sind. Durch vermehrte Aufmerksamkeit auf die Denkmale des griechischen Alterthumes ward unstreitig der Geschmack moderner Architecten, was Verhältnisse, was linearischen, was gerundeten Schmuck angeht, ganz ungemein verfeinert und zugeschliffen. Doch wie gefährlich es sey, das römische Alterthum, welches zu den Bedürfnissen und Anforderungen unserer Tage den Uebergang bildet, unter solchen Studien ganz zu verachten und zu vernachlässigen, zeigt das Beyspiel der modernen englischen Baukunst.

Also war das Eigenthümlichste, das meist Durchgebildete

der griechischen Architectur schon sehr frühe in einer neuen Bauart aufgegangen, welche, nach der inneren Einrichtung des römischen Staates über alle Provinzen des Reiches sich ausbreitete. In dieser mußte die Säulenstellung bei Anlage unermeßlicher Villen, Paläste, Thermen, oder von Casernen, Gerichtshöfen, großstädtischen Wohnungen, überall den Umständen sich anfügen, konnte sie nur etwa noch in Tempeln und Sacellen, in Zugängen und Höfen, nach ihrer ursprünglichen Bestimmung in Anwendung kommen. Allein auch diese Formen wurden in der Folge durch neue Gebräuche verdrängt, weil deren Feyer Erweiterung der inneren Räume erforderte, also nicht in den engen Zellen und geräumigen Vorhallen der altgriechischen Tempel, sondern in den Basiliken, Sälen und überwölbten Hallen der römischen Architectur das Vorbild ihrer Ecclesien aufsuchte. Ein Hauptmoment für die sämmtlichen Bauarten des Mittelalters wurde aber die Stellung der Bogen auf Säulen, welche erst in der späteren Zeit der römischen Architectur in Gebrauch gekommen und von antiken Gebäuden in der größten uns bekannten Ausdehnung sich am Palast des Kaisers Diocletian zu Spalatro angewandt findet.

Viele Abweichungen von den griechischen Schönheitsgesetzen, welche in den Bauwerken der Kaiserzeit auffallen und gewöhnlich ganz aus dem Verfalle des allgemeinen Geschmakkes, oder besonderer Kunstfertigkeiten abgeleitet werden, dürften demnach oftmals näher und billiger aus jener fortschreitenden Veränderung in den Zwecken und Aufgaben der Baukunst zu erklären seyn. Allein auch in der Architectur der früheren Christen entstand nicht Alles, was abweicht, aus der eben damals hereinbrechenden Verwilderung. Wohl die Un-

gleichheit und schlechte Bearbeitung verzierender Theile; hingegen bezeugt die freye, oft sinnreiche Anlage des Ganzen, daß Erfindung und richtige Beurtheilung der Aufgabe den christlichen Architecten des Alterthumes nicht in dem Maße fehlte, als häufig angenommen wird. *)

Unter allen Umständen haben sie die Handgriffe, Kunstvortheile und Zierden der römisch-griechischen Baukunst zuerst in jenes neue Ganze umgegossen, welches der Baukunst des Mittelalters langezeit zum Vorbilde gedient. Bis in das zwölfte Jahrhundert erhielt sich in Italien, zum Theile auch in anderen frühe christlichen Landschaften, Einiges von römischer Technik, antiker Eintheilung und Verzierungsart, ich entscheide nicht, ob mehr durch Schultradition, ob mehr durch Nachahmung der Denkmale. Im Ganzen also wird die Geschichte der Baukunst des früheren Mittelalters als ein fortgehender Kampf der christlich-römischen Bauschule gegen äußere, sie hemmende, oder doch verkümmernde Umstände sich darstellen lassen.

Allerdings haben zeitliche und locale Ursachen die Architectur der barbarischen Jahrhunderte mehr und weniger modificirt. Es wird daher, wo, aus diplomatischen Gründen, die Unterscheidung dieser Modificationen Bedeutung und Wichtigkeit erhält, in Frage kommen, ob man sie zweckmäßiger nach dem Zeitalter, oder nach der Localität classificire. Das Beyspiel des classiischen Alterthumes, in welchem man die ägyptische, griechische und römische Bauschule geographisch

*) S. Guttensohn et Knapp, mon. di religione Christiana, ossia raccolta delle antiche chiese di Roma dal quarto Secolo etc. Roma 1822, gr. Fol. Heft II. u. III. das. 1824. Vgl. die Monum. Ravennati etc. (d. i. das Kupferwerk des Titels).

unterscheidet, mag die Kunsthistoriker der barbarischen Zeiten verleitet haben, deren Baugeschmack, wie dort, nach den Völkern und Staaten einzutheilen. Gothische, longobardische, byzantinische, arabische Bauart, sind daher geläufige Kunstausdrücke, welche eine vorangegangene Unterscheidung von Eigenthümlichkeiten der Bauart dieser Völker und Staaten voraussetzen lassen. In den Gebäuden sogar der dunkelsten Zeiten des Mittelalters zeigen sich freylich allerley locale Eigenthümlichkeiten, welche zu jenen Benennungen auf den ersten Blick zu berechtigen scheinen. Das Vorwaltende aber ist das Zeitliche; nach den Hauptepochen der Geschichte werden wir demnach jene meist sehr leichten Modificationen der christlich-römischen Bauart unterscheiden müssen; erst nachdem diese allgemeineren Unterscheidungen gesichert sind, werden wir auf locale Verschiedenheiten eingehen dürfen. Denn, wie sollte man, ohne vorher des Allgemeineren sich versichert zu haben, dem Speciellen seine ihm zukommende Stelle anweisen können? Daß man jenes versäumt hat, brachte so viel Schwankendes und Irriges in die Begriffe gothischer, longobardischer, byzantinischer, arabischer Architectur, als ich nach den Umständen festzustellen, oder ganz auszumerzen versuchen will. *)

*) Die englischen Alterthumsforscher unterscheiden sächsische, normännische und neugothische Bauart, nach den Epochen ihrer eigenen Geschichte. Diese Unterscheidungen, deren erste wir carolingisch, die zweyte, nach dem bisherigen Gebrauch, vorgothisch nennen würden, gehen nur England an, kommen daher hier nicht in Betrachtung.

Bauart der in Italien angesiedelten Ostgothen.

In unseren Zeiten darf es wohl kaum noch in Frage kommen, ob die Gothen in der Baukunst Erfinder gewesen, oder nur genutzt haben, was sie an römischen Kunstfertigkeiten in Italien vorfanden. Denn es ist Niemand in Dingen der Kunst und ihrer Geschichte so unerfahren, nicht zu wissen, daß die germanischen, daß die nördlichen Völker überhaupt, ehe sie mit den römischen Künsten bekannt geworden, nirgend aus dauerhaften Stoffen gebaut haben, *) daß andererseits die Denkmale **) der gothischen Herrschaft über

*) „Die aneinander gelehnten Steinsparren in den Höhlungen alter Gräber (worüber Costenoble Abschn. 3. §. 14.), die seltsamen und räthselhaften Erscheinungen zu Stonehenge in England, das sog. Lager des Attila im Elsaß verrathen allerdings Tendenzen entgegengesetzter Art, welche den ältesten griech. Constructionen sich entfernt anzunähern scheinen. Doch wissen wir nicht, welchem Volke sie angehören, hingegen, daß diese kunstlosen Versuche ohne Folgen geblieben sind.“

**) S. bey den Topographen von Ravenna Theodorichs Grabmal, die arianische Taufkappelle und s. Vitale. Ueber die Zahl und Erheblichkeit ähnlicher goth. Gebäude, Agnellus (bey Murat. scr. T. II.), im Leben des heil. Agnellus. — Den Palast Theodorichs aus einem mus. Gemälde in S. Apollinare, auf dem Titelblatte der Urkundensammlung des Fantuzzi (mon. Rav. T. I.). In Ermangelung d. W. s. d'Agincourt. — Von der Archit. d. Westgothen meldet La Borde, Alex. voy. pitt. en Espagne, introduction, p. 44. „L'architecture des premiers Goths ressembloit à celle des Romains; elle étoit seulement d'un goût moins pur et généralement plus massive. — Ueber die Bauart der Westgothen in Frankreich s. oben Abth. V. die Anmerkungen.

Italien in allen wesentlichen Dingen *) mit anderen des sinkenden Reiches übereintreffen. Es bleibt demnach nur etwa zu zeigen, wer zuerst die Benennung gothischer Architectur auf eine Bauart übertragen habe, welche nicht früher hervortritt, als um viele Jahrhunderte nach Auflösung beider gothischer Reiche, welche Gründe, oder, wenn diese fehlen, welche Veranlassungen dazu verleiten konnten, gothisch zu nennen, was sicher weder den Gothen seinen Ursprung verdankt, noch jemals bei ihnen üblich war.

Die Bauart, welche unter uns die gothische genannt wird, unterscheidet sich von den anderen des Mittelalters durch die Anwendung von spitz zulaufenden, oder aus zween Segmenten zusammengesetzten Bogen, von entsprechenden, meist sehr complicirten Gewölbconstructionen; durch eine entschiedene Hinneigung zum Pyramidalen und Schlanken, sowohl im Hauptentwurfe, als in den Nebenformen; endlich auch durch eine größere Eigenthümlichkeit in den Verzierungen aller Art, denen die Einheit des Gusses, die Uebereinstimmung nicht abzusprechen ist. Diese Bauart nun, welche nach dem übereinstimmenden Resultat aller neueren Forschungen nicht früher, als um das Jahr 1200, ihre ersten, einfachen Grundformen zu entwickeln beginnt, und noch ungleich später, im Verlaufe des dreizehnten Jahrhunderts, vielmehr in dessen zweiter Hälfte, auch in der Ausgestaltung ihrer verzierenden Theile eine gewisse Vollendung erreicht, läßt Georg

---

*) Unwesentlich nenne ich Abweichungen der Verzierung vom Antiken, welche nicht nothwendig gothischer Erfindung sind, oft erweislich den Architecten des sinkenden Reiches angehören, oder, wie einiges an dem Denkmahle Theodorichs, mit den Verzierungen altgriechischer Geräthe zusammenfallen, daher ebenfalls entlehnt seyn könnten.

Vasari, der Stifter der Geschichte und Theorie neuerer Kunstbestrebungen, an vielen Stellen seines Werkes von den Deutschen erfinden und sehr spät nach Italien verbreiten. *) Hierin folgte er theils begründeten Angaben, theils auch eigenen Wahrnehmungen. An einigen anderen Stellen aber widerspricht er sich selbst, indem er mit einer Vergeßlichkeit, welche überhaupt seine eigenthümliche Unart ist, die Erfindung derselben Bauart, deren Beyspiele er bereits ganz richtig in das dreizehnte und spätere Jahrhunderte versetzt hatte, ohne alle historische Begründung, gleich als wenn es längst ausgemacht wäre, den Ostgothen beymißt. **)

---

*) S. Vasari, le vite etc. Giunti 1568. 4. vita d'Arnolfo di Lapo, und proemio delle vite, p. 77., wo, nach dem eilften Jahrhundert: ne' garbi di quarti acuti, nel girare degli archi secondo l'uso degli stranieri di que' tempi. — Er hatte von der Einwirkung deutscher Architecten und Steinmetzen auf viele Bauwerke Italiens Kunde erlangt, welche ich, Thl. II. S. 142. f., um einige urkundlich bewährte Beyspiele vermehrt habe. — Vasari proemio, p. 76.: Edifizj, che da noi son chiamati Tedeschi. — Diese traditionelle Benennung ist offenbar die ältere. — Gothisch nannte man die deutsche Bauart nicht früher, als nachdem sie (durch Brunelleschi und andere) in Verachtung gekommen, verdrängt worden war.

**) Das. Introduzione, dell' arch. p. 26. nach den Worten: Ecci un' altro specie di lavori, che si chiamano Tedeschi, die vollständige Definition dessen, was man noch immer gothische Architectur nennt, und darauf: Questa maniera fu trovata da' Gotthi, che per aver ruinate le fabbriche antiche e morti gli architetti (wie Ghiberti) fecere dopo coloro che rimasero le fabbriche di questa maniera; li quali girarono le volte di quarti acuti etc. Vgl. proemio p. 76. und vita d'Arnolfo, wo verschiedene Werke des zwölften u. folgenden Th. (nach unserer Art zu reden, theils im vorgothischen, theils im gothischen Style), als: fatte alla maniera de' Gotthi bezeichnet werden. Aus den folgenden Anm. erhellt, daß Vas. schon unter Theodorich eine bedingte Rückkehr zum Alterthume annahm. Wo ist denn

Manche, welche von dem äußersten Leichtsinn des Vasari noch immer nicht sich überzeugen wollen, werden vielleicht auch hier sich bemühen, unvereinbare Widersprüche auszugleichen; doch ist es unmöglich, ohnehin nicht der Beruf der historischen Kritik, flüchtige und fahrlässige Schriftsteller durch künstliche Conjecturen zu entschuldigen, sondern in ihren Angaben das Rechte vom Falschen zu unterscheiden. Was in jenen verwirrten und einander widersprechenden Angaben des Vasari mit den Denkmalen, und mit allen gewissen Daten übereintrifft, ist erstlich, daß die zuverlässigen Denkmale des gothischen Reiches einen leicht barbarisirten spät-römischen Charakter zeigen; *) zweytens, daß jene späte Bauart, welche man unstreitig auf Veranlassung des Vasari, noch gegenwärtig die gothische nennt, nicht früher, als um das dreyzehnte Jahrhundert, nach Italien gelangt sey. Was hingegen sowohl jener besseren, richtigeren Kunde des Vasari, als allen sicheren Thatsachen, ja selbst der allgemeinen Wahrscheinlichkeit in dem Maße widerspricht, wie die sinnlose Behauptung, „daß die alten Gothen eine so moderne Kunstform ausgesonnen haben," verwirft die gesunde Kritik als ein leeres Geschwätz, und hält sich nicht dabey auf, zu ermitteln, ob Vasari dabey eben nur einen gerade aufsteigenden Einfall hinschreiben wollen, oder vielmehr der Autorität

---

die Zeit, in welcher jene angebliche Erfindung der Gothen statt finden konnte?

*) Das. proemio delle vite p. 76. — finchè la miglior forma e alquanto alla buona antica simile trovarono poi i migliori artefici; come si veggono di quella maniera per tutta Italia le piu vecchie chiese e non antiche, che da essi furono edificate, come da Teodorico Re d'Italia un palazzo in Ravenna un altro in Pavia etc.

eines Vorurtheiles gefolgt sey, vermöge dessen die italienischen Annalisten, und selbst spätere Schriftsteller, alles Fremdartige, alles, was die Alten barbarisch zu nennen pflegten, seit vielen Jahrhunderten gothisch nennen, und den Ostgothen beymessen. *)

Erwägen wir aber, daß Vasari der neueren Kunstsprache alleiniger Schöpfer ist, daß die meisten, vielleicht alle neuere Kunstbegriffe bis auf seine Schriften sich zurückführen lassen, diese allgemein gelesen, wenigstens durch die Auszüge des van Mander, Sandrart und neuerer bekannt sind: so wird die Entstehung des historisch ganz widersinnigen Kunstwortes, gothische Architectur, ohne Zwang aus jenen verwegenen Behauptungen abzuleiten seyn. In Ansehung aber, daß schon Vasari, der Stifter dieser historisch widersinnigen Benennung, sie nicht festgehalten und häufig zu der besser begründeten, maniera Tedesca, hinüberschwankt; in Erwägung ferner, daß wir gegenwärtig mit größter historischer Sicher-

*) Seit Muratori und Maffei (d. i. seit Entstehung genauer, erschöpfender, kritischer Forschungen im Gebiete der Geschichte des ital. Mittelalters) haben bald die Gothen, bald die Longobarden, bald die germanischen Einwanderer überhaupt, in Italien ihre Vertheidiger gefunden, hat man andererseits in den Vorurtheilen älterer Zeiten (welche eigentlich aus Religions-Differenzen entstanden sind) einen allgemeinen Entschuldigungsgrund für alles Verkehrte und Ueble zu finden geglaubt, welches Vasari und so viele andere den Gothen nachgesagt, oder auf sie geschoben hatten. — Ich fordere nicht, daß Vasari, dem historische Kritik fremd war, über die Vorurtheile seiner Zeitgenossen sich hätte erheben sollen. Allein, um die Unvereinbarkeit dieser Vorurtheile mit den sicheren Thatsachen, von denen er Kunde hatte, einzusehen, bedurfte es nichts weiter, als eines sehr gemeinen Grades von Aufmerksamkeit und Gedächtniß. Sehr oft umschließt bei ihm ein einziger Satz gegenseitig sich Aufhebendes, Wahres und Falsches.

heit die Gegenden, die Völker und Zeiten kennen, welche jene eigenthümliche Bauart allmählig hervorgebildet haben: möchte ich vorschlagen, den willkührlichen Namen gothischer Architectur, welcher nicht aufhören wird Unkundige auf irrige Meinungen zu leiten, gegen den historischen, germanischer Architectur, zu vertauschen. Ich würde, deutsche, sagen, was bereits ohne Nachfolge in Anregung gekommen ist, wenn nicht die Franzosen und Engländer in dieser Bauart eigenthümliche Formen entwickelt und hiedurch Ansprüche erworben hätten, welche das Wort, germanisch, weniger auszuschließen scheint, als das localere, deutsch.

Bauart der Longobarden.

Gleich anderen Völkern germanischen Ursprunges bedienten sich die Longobarden des Holzbaues, den sie auch in Italien eine längere Zeit, besonders in ihren ländlichen Niederlassungen, beybehielten. *) Uebrigens, wie ich bereits gezeigt habe, bewohnten ihre Könige zu Pavia den Palast Theodorichs, erhielten sie die Mauern dieser Stadt in gutem Stande,

---

*) S. oben, Abth. IV. Vgl. Muratori antt. Diss. 21. — Zu den Beyspielen des Holzbaues bey den Franken und Burgundionen, füge: Greg. Turon. lib. IV. c. XLI. u. lib. V. c. II. — ad basilicam S. Martini quae (Rothomagi) super muros civitatis ligneis tabulis fabricata est. — Jenes erste Dat ganz übereinstimmend mit den häufigen Verbrennungen der nordischen Sagengeschichte.

bauten ihre Fürsten und Machthaber in der Folge Kirchen und Paläste aus festen Materialien, deren Behandlung und Construction die Longobarden nothwendig erst in Italien erlernt, wahrscheinlicher jedoch altitalienischer Künstler und Handwerker sich bedient haben. — Es ist in dieser Beziehung beachtenswerth, daß schon in den Gesetzen der longobardischen Könige der Ausdruck: magister Comacinus, ganz wie im vorgerückteren Mittelalter, allgemeinhin Maurer, Steinmetz, Baukünstler bezeichnet. *) Ein Theil der römischen Bevölkerung des Landes hatte bey erster Einwanderung der Longobarden nach Como sich zurückgezogen, dort zwanzig Jahre lang seine Unabhängigkeit behauptet, doch nach langer Umlagerung sich auf Bedingungen ergeben müssen, welche dem Befehlshaber, also wahrscheinlich auch den Einwohnern, gehalten wurden. **) Daher mögen zu Como häufiger, als in den offeneren Gegenden, römische Kunstfertigkeiten sich erhalten haben. Mehr jedoch, als diese Conjunctur, wird eine ernstlichere Prüfung der Denkmale dahin führen, die unbegründeten Meinungen zu zerstreuen, welche Compilatoren ohne Fleiß und Urtheil über diese Gegend der modernen Kunstgeschichte aufgestellt und verbreitet haben.

Häufig sucht man die Denkmale der longobardischen Herrschaft eben nur innerhalb des Landstriches, den man noch gegenwärtig die Lombardey nennt; sey es, weil man den

---

*) S. Legg. Longob. Rotharis L. 144. vgl. Tiraboschi sto. della lett. It. To. V. lib. II. c. VI. §. 2. u. Murat. antt. Diss. 24. zu Anfang.

**) S. Paul. Diac. hist. Long. lib. III. c. 26.

historischen Begriff, longobardisch, mit dem geographischen, lombardisch, verwechselt, oder auch, weil man in den Sitzen der Könige, zu Pavia und Monza, die vorzüglichsten Leistungen jener Zeit voraussetzt; oder endlich, weil Paul Warnefried, dem man in longobardischen Dingen allein zu folgen liebt, überhaupt nur der königlichen Stiftungen gedenkt.

Indeß war die Stellung eines longobardischen Königes minder beneidenswerth, als jene eines Herzoges von Spoleto, oder von Benevent; hat andererseits Pavia, während des eilften und zwölften Jahrhunderts, der Epoche des Steigens und der höchsten Blüthe der lombardischen Städte, so viele Erweiterungen und Aenderungen erfahren, daß man befürchten darf, die Kirchen, deren alte Meldungen als longobardischer Stiftungen erwähnen, seyen schon längst nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form vorhanden, vielmehr umgebaut, erweitert, ganz oder doch zum Theile erneuert worden. Ueberhaupt kann es als Regel angenommen werden, daß sehr alte, unscheinbare und in engeren Dimensionen angelegte Denkmale besonders an solchen Stellen vorauszusetzen und aufzusuchen sind, welche in den nachfolgenden Zeiten keiner Zunahme des Wohlstandes und der Bevölkerung sich erfreut haben. Nichts aber ist der Bewahrung der historischen Denkmale günstiger, als gänzliche Verödung.

Ueber jene Bedenklichkeiten hat die moderne Kunstgeschichte bisher sich hinaussetzen wollen. Gewiß hat die Aufzählung der Angaben des Paul Diaconus, welche überall bis zum Ueberdruß wiederholt wird, bisher keine ernstliche Untersuchung des gegenwärtigen Zustandes jener alten Stiftungen longobardischer Könige veranlaßt. Die Bilderwerke geben

uns höchst naiv Abbildungen ihrer gegenwärtigen Gestalt als Beyspiele der Baukunst unter den Longobarden.*)

Ihrer Oberflächlichkeit ungeachtet zeigen schon die Abbildungen bey d'Agincourt, daß unter den Kirchen zu Pavia keine einzige der Zeit angehören kann, welche unmittelbar auf die gothische folgte, daß sie vielmehr in ihrer gegenwärtigen Gestalt dem eilften und zwölften Jahrhundert angehören müssen. Hingegen könnte die Abbildung eines anderen Gebäudes, der Kirche S. Tommaso in Limine, **) einige Miglien von Bergamo, da alles Untergeordnete darin ganz falsch angegeben, der Plan aber altförmig ist, selbst den Kenner vorübergehend täuschen. Mir wenigstens flößte diese Abbildung einigen Glauben ein, bis ich, im J. 1829, bey Besichtigung der Kirche, so viele Zeichen einer späteren Entstehung auffand, daß ich ihr angeblich hohes Alter ganz verwerfen muß.***) Dem Plane, nicht den Dimensionen, noch weniger der Verzierung nach, scheint diese kleine Kirche jener des heil. Vitalis zu Ravenna nachgebildet zu seyn. Doch fand ich, daß sie aus kleinen, sehr unvollkommen behauenen Bruchsteinen und mit vielem Mörtel gemauert ist, daß sie zudem an den Außenseiten bereits jene dünnen, bis zum Kranze hinauflaufenden Halbsäulen, jenen Kranz aus kleinen halbrunden Bogen hat, welche im westlichen Europa (auch in Italien) erst um das Jahr 1100 aufgekommen und überall als Vorzeichen der germanischen Architectur aufzufassen sind.

*) Seroux d'Agincourt, hist. de l'art etc. T. I. Archit. Pl. XXIV. N. 1. 7.

**) Das. Pl. cit. No. 16. 17. 18.

***) Lupi, Marius, codex Dipl. civ. et ecclesiae Bergomatis. Vol. I. Berg. 1784. fol. p. 209. (cap. XI. §. VIII.) — vanum tamen est de hujus templi antiquitate eruditorum judicium.

Hingegen entdeckte ich Spuren alter Technik an den Ruinen einer anderen, von jener nur eine Miglie entfernten Kirche, S. Giulia, deren Gründung Lupi mit viel größerer Zuversicht in die Zeit der Königin Theodolinda versetzt. *) Auch dieses Gebäude ist im vorgerückteren Mittelalter mit unregelmäßiger Vermischung alter Werkstücke und schlechter Bruchsteine erneuert, erhöht, und erweitert worden. Allein demungeachtet zeigt sie auswärts am Sockel der drey Tribunen verschiedene Reihen schön behauener und trefflich gefügter Werkstücke von bedeutender Größe, denen man einräumen darf, daß sie der alten longobardischen Construction angehören. **)

Spuren derselben technischen Behandlung zeigen sich in den unteren Theilen verschiedener theils erweislich longobardischer Anlagen. So zu Brescia im Kloster S. Giulia, welches gegenwärtig zur Kaserne eingerichtet ist, an einer alten, nur gegen die Seitenstraße hin offenen, sonst rings von dem neuen Bau eingeschlossenen Kappelle. Ihr Grundriß bildet ein Quadrat, dessen Winkel nach oben abgestutzt sind, um zu der neueren Kuppel den Uebergang zu bilden. Von der Straße her sieht man bis auf drei Viertheile der ganzen Höhe viele antike Werkstücke von bedeutender Größe, darunter eins mit einem Bruchstücke römischer Inschrift. Sie sind indeß genau auf einander gepaßt, unterscheiden sich hierdurch von jenem Uebergange zum Gewölbe der Kuppel, welcher um

---

*) S. ders. das. Nr. 204.

**) S. das. Tab. I. et II. In dieser übrigens ziemlich genauen Abbildung sondert sich indeß die alte Construction nicht hinreichend von der neueren.

einige Jahrhunderte neuer zu seyn scheint. Die Unterkirche, auf deren Daseyn die Fenster schließen lassen, blieb mir unzugänglich; die obere enthält an drey Seiten Altarnischen.

Aehnliche Grundlagen von wohlgefügten Werkstücken zeigt außerhalb der Stadt das Kirchlein S. Giacomo, deren Plan von alter Form ist, deren Erneuerungen aber in der Manier des eilften oder folgenden Jahrhunderts entworfen sind.

Unter diesen Umständen befrembete es mich nicht, auch zu Pavia, längs der Außenseite der Kirche S. Michele, derselben, welche in allen Kupferwerken die Bauart der Longobarden repräsentirt, ganz ähnliche Grundlagen zu entdecken. Freylich träumt man hier schon seit lange von Ueberresten einer noch älteren christlisch-römischen Construction. Indeß bewährt sich die Erneuerung, welche die Kirche zur Zeit der Größe und Macht der lombardischen Städte betroffen hat, durch eine Inschrift, welche die Forscher nach modernen Alterthümern unverantwortlich übersehen haben. *) Diese und alle ähnlichen Erneuerungen erklären sich daraus: daß die

---

*) Sie befindet sich unter der Wölbung der Haupttribüne und lautet wie folgt:

> Quis cuperet refici testudo maxia templi
> Tibunum et allas verteret eximias.
> Instauravit opus niger hoc tu Btolomeus
> Phano huic canonicus vel pie Syre tibi.

Die canonici reg. sind bekanntlich eine ziemlich späte kirchliche Stiftung. — Die Inschrift aber verweiset, den Sprach- und Schriftformen nach, in's eilfte oder zwölfte Jahrhundert. — Ob man ausfindig gemacht, wann der niger Bartolomeus der Inschrift Canonicus der Kirche gewesen, ist mir unbekannt. Was die Inschrift wichtig macht, ist deren ausdrückliche Beziehung auf das G e w ö l b e.

longobardischen, wie überhaupt die ältesten Basiliken von oblongem Grundriß, ursprünglich auf einen hölzernen Dachstuhl angelegt waren. Als man nun um das Jahr 1100 begann, die Schiffe auch in den alten Kirchen zu überwölben, bedurfte man neuer, auf diese Einrichtung berechneter Stützen und Widerlagen, deren Herstellung nöthigen mußte, einen erheblichen Theil des älteren Gemäuers abzutragen. Hiezu kam bisweilen das Bedürfniß der Erweiterung des Raumes, durchgehend der Erhöhung des mittleren Schiffes, nach dem Geschmacke oder Bedürfniß damaliger Zeit. Ich erwähne auf diese Veranlassung, daß Millin, *) welcher in einem früheren Werke bey der Kirche zu Corbeil in Frankreich die bandeauartigen Pilaster und Halbsäulen an den Vor- und Seitenansichten der Kirchen als eine Eigenthümlichkeit des zwölften Jahrhunderts anerkannt hatte, bey der Kirche S. Michele in coelo aureo zu Pavia uns die verwandten Pilaster ihrer Vorseite, als die Bauart der Longobarden charakterisirend, umständlich beschreibt. Millin beschreibt in dieser Reise auch einen antiken Triumphbogen zu Mailand als von ihm gesehn und beobachtet, welcher, da er schon vor seiner Geburt abgetragen, nur aus älteren Beschreibungen ihm bekannt seyn konnte. Vielleicht hatte er gleich wenig Zeit und Gelegenheit, die Kirche S. Michele zu sehn, und wahrzunehmen, was an der Stelle sogleich in die Augen fällt: daß jenes anliegende Säulengestänge der Vorseite in das altlongobardische Gemäuer der Unterlage eingelassen ist, daß man demselben in den alterthümlichen Werkstücken mit ziemlich roh ange-

wen-

*) Voy. dans le Milanés, T. II. p. 21.

wendetem Meißel Raum gemacht hat. Nichts kann das spätere Datum dieser Verzierungen besser ins Licht setzen, als diese Thatsache.

Die römische Schule der longobardischen Architecten wird indeß deutlicher, als durch jene unscheinbaren Ueberreste, durch einige besser bewahrte Denkmale der Größe der alten Herzoge von Spoleto in das Licht gestellt.

Durch historische Redlichkeit und rege Theilnahme an vaterländischen Dingen gelangte schon im siebzehnten Jahrhundert der Graf Campello *) zu der Einsicht, welche neueren Forschern zu fehlen scheint: daß gediegene Arbeit, Mächtigkeit der Construction, bey völliger Schmucklosigkeit, der Charakter derjenigen Bauart sey, welche unter der Herrschaft der Longobarden in Italien bey öffentlichen Werken in Anwendung kam. Den longobardischen Ursprung der wunderwürdigen Wasserleitung zu Spoleto erhob er zu großer Wahrscheinlichkeit, **) indem er die Arbeit daran mit den colossalen Substructionen der Kirche und des Klosters S. Pietro di Ferentillo verglich, über deren Stiftung kein Zweifel obwaltet. ***) Er sah noch Ueberreste des alten herzoglichen Palastes, †) und die Kirche S. Sabino zu Spoleti.

---

*) Bernardino de' Co. di Campello, Hist. di Spoleti etc. To. I. Spoleti 1672. 4.

**) Ders. das. lib. XII. p. 359. Dieses gilt von den alten, der ersten Anlage des Werks angehörenden Theilen (Grundlagen, Pfeilern); denn Vieles ist darin, nach Kriegen, ergänzt worden.

***) Das. p. 373., 381. Anm. und lib. XIII. zu Anfang. — Eine etwas freye und malerische Abbildung dieser merkwürdigen Substruction, welche in der Folge auf jene des heil. Franz zu Assisi geleitet haben mag, in dem großen Kupferwerke des Piranesi.

†) Das. lib. XII. p. 361.

Die Spuren dieser eigenthümlichen Bauart werden in dem Bezirke des alten Herzogthumes sich weiter hinaus verfolgen lassen; vornehmlich in den verödeten Benedictiner-Abteyen seiner Gebürgszüge. Dahin gehört auch die Unterkirche des Domes von Assisi, deren uralter Malereyen ich im ersten Bande erwähnt habe. *)

Auch Toscana besaß unter den Longobarden viele Pfarrkirchen, **) welche in Ansehung ihrer ländlichen Verstreuung, Wirkung longobardischer Lebensweise, nicht durchhin den älteren römisch-christlichen, oder gothischen Zeiten beyzumessen sind. Unter diesen behauptet der alte Dom, oder die Johanniskirche, zu Florenz eine ansehnliche Stelle. Gewiß reicht ihr Andenken ***) bis in die longobardischen Zeiten hinauf; doch ist es nicht gleichmäßig ausgemacht, ob sie in diesen,

*) S. Th. I. Abh. IV. S. 194. In einer Recension dieses Theiles (Hallische Lit. Zeitung, 1828.) wird zu der ang. Stelle gesagt: „In Assisi giebt es einen Dom, und die Kirche S. Francesco; wahrscheinlich meint Vf. die letzte." Worauf der Rec. diese Wahrscheinlichkeit begründen will, weiß ich nicht anzugeben. Da in einer und derselben Stadt stets nur ein Dom, also keine Verwechselung möglich und denkbar ist, so pflegt man den Heiligen, dem irgend ein Dom geweiht ist, höchst selten namentlich anzugeben. Giebt es aber einen alten, verlassenen Dom, so unterscheidet man etwa den alten vom neuen. Auf eine so eminente Unkunde, als Rec. hier darlegt, konnte ich nicht vorbereitet seyn. Indeß hätte er nur die Anmerkung dess. Blattes ansehen dürfen, wo der Name des S. Rufino ausgeschrieben stehet, um sich zu überzeugen, daß von dem Dome S. Rufino die Rede sey und keinesweges von einer Klosterkirche, welche nach dem Herkommen der christlichen Welt überhaupt niemals ein Dom seyn kann. Nur der Sache willen.

**) S. Brunetti, Fil. cod. Dipl. Toscano, P. I. Firenze 1806. cap. III. p. 247. ff. und p. 261. ff.

***) Ders. das. §. 9. p. 255.

oder in noch älteren Zeiten gegründet sey. Ich beziehe mich hier nicht etwa auf die Meinung, daß sie ein heidnischer Tempel gewesen, was Schriftsteller des späteren Mittelalters ausgesonnen und verbreitet haben. *) Für christlich-religiöse Zwecke ward sie unstreitig errichtet. Also könnte nur in Frage kommen, ob in römischen, gothischen oder in longobardischen Zeiten.

Vieles spricht für das letzte. Einmal reicht die Kunde von ihrem Bestehen nicht weiter zurück; ferner wurden auf Anregung der Königin Theodolinda dem heil. Johannes Bapt. überall viele Kirchen erbaut; endlich scheinen die ältesten, allein in Frage kommenden Theile des Gebäudes nicht durchhin mit den christlich-römischen und gothischen Bauwerken übereinzustimmen, im Entwurfe, in den Verhältnissen, in der Stellung des Untergeordneten, schon in die Bauart der carolingischen Epoche überzugehn.

Im Verlaufe von mehr als eintausend Jahren hat diese Kirche mehrfältige Aenderungen erlitten. Die kleine Tribune über dem gegenwärtig nach Westen gerichteten Altare kam im zwölften Jahrhunderte an die Stelle des ehemaligen Einganges; dieser ward gleichzeitig an die entgegengesetzte Seite verlegt. **) Schon ungleich früher hatte man die Außenseiten der Kirche in mehrfarbigem Marmor bekleidet, und was damals unbedeckt geblieben, soll Arnolfo beendigt haben. ***)

*) Malispini (cap. XXXVIII.) giebt diese Kirche noch nicht für einen heidnischen Tempel; erst G. Villani (storie, lib. I. c. XLII.) Vgl. Richa delle chiese di Fir. T. VI. p. III. der Introduz. und Vinc. Follini zum Malispini, Cap. cit. Anm. 12.

**) S. die Abh. V.

***) Vasari, vita d'Arnolfo, ed. c. p. 93. — Gio. Villani, sein

Allein der Plan der Kirche ist, mit Ausnahme des erwähnten westlichen Anbaues, noch unverändert der alte, und die Vertheilung der größeren Säulen an den inneren Wänden nebst allen darüber aufgerichteten Bogen und Gewölben gehört ebenfalls zur ersten Anlage.

Doch selbst ohne die Beyhülfe dieses nicht ganz erweislich longobardischen Denkmales wird das voranbemerkte außer Zweifel stellen, was vorauszusetzen war: daß Alles, was mit einiger Sicherheit für ein Bauwerk longobardischer Zeiten auszugeben ist, den ostgothischen Denkmalen sich unmittelbar anschließt und zu denen der carolingischen Epoche den Uebergang bildet.

Bauart der Italiener unter den Carolingern.

In einer der früheren Abhandlungen habe ich gezeigt, daß in den Bauwerken Carls des Großen und gleichzeitiger Päbste der allgemeine Plan, die größeren Dimensionen der Theile, besonders aber die technische Ausführung, dem classischen Alterthume noch immer viel näher steht, als dem nachfolgenden, späteren Mittelalter. Indeß möchte es hier an

Gewährsmann, spricht nur von einzelnen Theilen der Außenseite, welche er, gheroni, nennt, Dreyecke, also nothwendig die Zwickel über den Bögen und unterhalb des Gebälkes. Arnolph baute im sogenannten gothischen Geschmacke; das Ganze der Bekleidung entspricht aber, zugleich mit der Sculptur an den Ausgängen der Ableitungsrinnen, der florentinischen Bauart des eilften Jahrhunderts.

seiner Stelle seyn, die allgemeine Kunde von einigen Gebäuden nachzutragen, welche theils noch der longobardischen, theils schon der carolingischen Epoche angehören, worüber nicht immer mit Zuversicht zu entscheiden ist.

Dahin dürfte die alte florentinische Basilica S. Piero Scheraggio zu versetzen seyn, deren die Annalisten als eines Versammlungsortes für bürgerliche Berathungen häufig erwähnen. Seit dem dreyzehnten Jahrhunderte ward sie stückweis abgetragen, der letzte Ueberrest unter der Regierung Peter Leopolds mit dem anstoßenden Gebäude der Uffizi auch dem Zwecke nach verbunden. Indeß giebt uns Richa, *) zu dessen Zeit dieser Rest noch vorhanden war, einen Grundriß der Kirche, nach welchem sie drey Schiffe, jedes mit seiner Tribune, enthielt; melden andere Schriftsteller, daß die Säulenschafte, sogar ein Theil der Kapitäle, aus antiken Gebäuden entnommen waren. Nach Giovanni Villani **) entdeckte man seiner Zeit in der Kirche häufige Ueberreste antiken Pflasters. Demungeachtet dürfte dieses Gebäude wahrscheinlicher den longobardischen, als den vorangegangenen Zeiten angehören, weil sie schwerlich die stürmische Epoche des gothischen Krieges, der longobardischen Einwanderung so unversehrt würde überdauert haben, als wir sie frühe in der Geschichte auftreten sehn. Im Kriege unterlag die Holzverdachung der alten Basiliken dem Feuer, bey lange dauernder Zerrüttung der Vernachlässigung. Aus römischer Zeit haben

*) Delle chiese di Firenze, To. II. p. 3. seq. Vgl. Osservatore Fiorentino, Vol. V. p. 223. der n. Ausg.

**) Storie univ. lib. I. c. 38. — ed ancora oggi del detto smalto si trova cavando, massimamente nel sesto di S. Piero Scheraggio.

solche Gebäude daher nur zu Rom und Ravenna sich erhalten. Endlich scheint auch der Beyname der Kirche eine deutsche Wurzel zu haben. *)

Demselben Grundrisse begegnen wir in der Kirche S. Piero in Grado, auf dem Wege von Pisa nach Livorno, deren Andenken sehr weit zurückreicht. **) Diese Kirche war im Verlaufe des zwölften Jahrhunderts durch ihre Heiligthümer zu großem Ansehn, daher, nach der Sitte der Zeit, durch milde Gaben zu vielem Reichthum gelangt. ***) Hieraus erklären sich die Spuren gleichzeitiger Erneuerungen des Dachstuhles, des Kranzes und anderer Stellen der Mauerflächen. Mit Ausnahme dieser späteren Ergänzungen, vielleicht auch der ganzen Westseite des Gebäudes, welche Morrona nicht ohne Grund für einen Zusatz hält, †) ist alles Uebrige so alterthümlich, daß nichts entgegensteht, es den letz-

*) Sie erhielt diesen Beynamen von einem nahegelegenen Abzug von Unreinigkeiten. Es mag ihm daher das Wort: Kehren, Kehricht, zum Grunde liegen, wenn es überhaupt erweislich, in diesem Sinne, altgermanisch ist. — Die Crusca hat bisher dessen Wurzel nicht ausfindig gemacht. Der Abzug selbst mag übrigens der Rest einer antiken Cloaca gewesen seyn, da in der Nähe viel altes Pflaster von Zeit zu Zeit aufgedeckt wurde.

**) Brunetti cod. dipl. Tosc. T. I. p. 269. wird S. Piero mit den sieben Pinien schon im Jahre 763 erwähnt; mit den Pinien aber mußte auch der Beyname absterben und einem neuen Raum geben, welcher auf eine spätere Erweiterung der Kirche, gegen den Arno hin, gegründet scheint.

***) Morrona, Pisa illustrata, To. III. c. XIX. §. 6. (Ed. sec. p. 393.)

†) Ders. ebendas. Doch kann dieser Theil nach seinen technischen Merkmalen nicht wohl so neu seyn, als jener Specialforscher ohne bestimmte Gründe annimmt.

ten longobardischen, oder frühesten carolingischen Zeiten beyzumessen.

Der Grundriß dieser Kirche unterscheidet sich von demjenigen anderer Basiliken der älteren Zeit nur etwa durch eine größere Breite des Hauptschiffes und durch ein gedrückteres Verhältniß der drey ganz halbrunden Tribunen oder Altarnischen. In beiden Stücken zeigt sie eine gewisse Uebereinstimmung mit der Kirche S. Saba zu Rom, deren sehr eigenthümliche Backsteinverzierungen an der äußeren Mauer der drey Tribunen vom Garten her sichtbar sind, doch häufig ganz übersehen werden.

Ausgezeichnetet ist, als Beyspiel später Nachwirkung antiker Vorbilder, der Vorhof der Kirche S. Ambruogio zu Mayland. Nothwendig fällt er in die Zeit der kostbaren Begünstigungen, welche Ludwig der Fromme dieser Kirche angedeihen ließ. Der Architect, welcher diesen Bau geleitet, verfolgte darin, was im Mittelalter höchst ungewöhnlich ist, das Motiv jener römischen Verbindung der Säulenstellung mit der Bogen-Construction, welche die moderne Kunst, die Arcade, nennt. Diese alte, in einer weiten Ebene belegene Stadt besaß in so früher Zeit die Mittel nicht, aus entlegenen Steinbrüchen Baumaterialien herbeyzuschaffen, bediente sich daher in ihren hoch-mittelalterlichen Bauunternehmungen eines schlecht gebrannten Backsteins. Unter diesen Umständen war die Aushülfe, welche der Architect aufgefunden, ganz sinnreich, zeugt sie von Beobachtung und Nachdenken. Uebrigens zeigt die technische Ausführung von barbarischer Ungeschicklichkeit.

Die Kirche selbst zeigt an ihrer östlichen Seite noch einige musivisch verzierte, halbrunde Nischen von sehr alter, wohl spät-römischer Anlage. Im Uebrigen ist ihr Schiff seit dem

zwölften Jahrhundert in verschiedenen Bauarten erneuert worden, was denen, welche nach Abbildungen sie beurtheilen, viele Schwierigkeiten macht,*) deren Beseitigung an Ort und Stelle gar leicht fällt.

Bis um die Mitte des neunten Jahrhunderts blieb demnach die Architectur neuerer Italiener dem christlichen Alterthume verwandt, zeigte sie, im Entwurfe, in den Eintheilungen, in der Ausbildung des Einzelnen, ihre Abkunft aus der römischen Schule, ihr Bestreben, dem Antiken möglichst nahe zu kommen, noch immer mit überzeugender Deutlichkeit. Allein auch die nächstfolgende Epoche, von der Mitte des neunten, bis zum Ende des zehnten Jahrhunderts, blieb in der allgemeinsten Anlage den überlieferten Formen getreu, wenn auch andererseits Alles, was darin zur Ausführung und Ausbildung des Einzelnen gehört, von stets zunehmender Verwilderung zeigt. In dieser Zeit wurden kleine, schlecht behauene Bruchstücke durch häufigen Mörtel verbunden, die Verzierungen mit größter Ungeschicklichkeit bearbeitet, so daß selbst den einfachsten Gesimsen in Kanten und Flächen die nöthigste Schärfe fehlt.

Architectur im oströmischen Reiche, oder byzantinische Baukunst.

Für die Geschichte der Baukunst im neugriechischen, oder östlichen Reiche ist bisher höchst Weniges geschehen. Die

*) S. Fiorillo, Gesch. der zeichnenden Künste, Thl. II. S. 378. und, von der Hagen, Briefe in die Heimath, Bd. I. S. 285.

älteren Sammler byzantinischer Alterthümer waren Priester, richteten daher ihre Aufmerksamkeit ganz auf kirchliche Dinge;*) auch wurden damals kunsthistorische Forschungen durch die Umstände nicht eben begünstigt. Denn bis gegen das Jahr 1790 war bekanntlich in ganz Europa kein Baukünstler geneigt, oder fähig, von alten Werken, welcher Zeit und Schule sie angehören mögen, ganz zutreffende Vermessungen und genaue Zeichnungen zu machen. Man beachte nur die Abbildungen in den Reisen des Nointel und Choiseul, welche in ihrer Zeit bereits als ein Wunder genauer Versinnlichung aufgenommen wurden. Ich vermuthe, daß Piranesi, seiner schwachen Perspectivik ungeachtet, zuerst auf die Möglichkeit und den Werth genauerer Abbildungen hingewiesen, besonders die Engländer angeregt habe, welche in dieser speciellen Beziehung, in den Werken des Stuart, des Murphy, der englischen Alterthumsforscher, den übrigen Zeitgenossen vorangegangen sind. Spätere Reisende in den levantischen Gegenden wurden durch wichtigere Gegenstände, durch die antiken noch immer unerschöpften Denkmale, von der Untersuchung des griechischen Mittelalters abgezogen.

Doch so weit wir noch immer von dem Zeitpunkte entfernt seyn mögen, in welchem auch denen, welche die Levante nicht besucht haben, vergönnt seyn wird, eine Geschichte der Künste im östlichen Reiche zu compiliren, so ist doch über diesen Gegenstand wenigstens so viel bekannt, als hinreicht, um zu untersuchen, mit welchem Grunde von vielen Neueren die

---

*) Wie bändereich die Lit. der Untersuchungen des kirchlichen Zustandes der neueren Griechen schon vor einem Jahrhunderte war, zeigt sich bey, Elßner, neueste Beschreib. der griech. Christen, Berlin 1737. 8.

Bauart der westlichen Europäer in einem bestimmten Abschnitte des Mittelalters die byzantinische genannt wird.

Zuerst werden wir zu untersuchen haben, ob byzantinische Architectur überhaupt ein bestimmter, sicher begrenzter Begriff sey, sodann, ob während des Mittelalters in irgend einer Zeit, ob an allen, oder nur an bestimmten geographischen Punkten, einzelne, oder vielmehr alle Eigenthümlichkeiten der byzantinischen Architectur bey den westlichen Europäern Eingang gefunden haben.

Ist, byzantinische Architectur, ein bestimmter Begriff? Nicht mehr, als lateinisch-christliche, oder westeuropäische Architectur, welcher Namen, Angesichts so großer Verschiedenheit der successiv hervortretenden Kunstformen, Niemand sich jemals bedienen wird. Während seiner tausendjährigen Dauer war das byzantinische Reich, wenn auch in geringerem Maße, als der Westen, doch immer ebenfalls jenem Wechsel der Schicksale, der Ansichten, der Launen des Geschmackes unterworfen, welcher das neuere Weltalter vom hohen Alterthume unterscheidet. Seine Baukunst konnte daher im eilften Jahrhundert nicht dieselbe seyn, als im fünften, oder funfzehnten; byzantinische Bauart also wird nichts ausdrücken, nichts bedeuten können, als eine lange Reihe sehr verschiedener Bauarten, welche innerhalb des Umkreises des östlichen Reiches einander nach und nach gefolgt sind und verdrängt haben. Unsere geringe Kenntniß von diesen verschiedenen Bauarten, unsere Unwissenheit, verleitete uns, sie in eins zu fassen, wie denn bey allem weit Entlegenen die Theile in einander überzugehn, in größere Massen sich zu vereinigen den Anschein haben.

Jegliche Vergleichung der Bauarten beider Hälften der

Christenheit muß von der Thatsache ausgehn, daß beide Schulen gleichzeitig aus der römischen des sinkenden Reiches entsprungen sind, daher voraussetzlich viel Gemeinschaftliches bewahrt haben, welches aus späteren Einwirkungen zu erklären oftmals ganz unnöthig ist. Ueberhaupt war die Bildung der ersten christlichen Jahrhunderte eine gemischte griechisch-römische, Rom längst schon die prachtvollste Stadt der Welt, das unmittelbare Vorbild der Gründung Constantins. Diese römische Colonie erhob sich während des vierten Jahrhunderts kaum über die Mittelmäßigkeit einer großen Provinzialstadt, weil die Kaiser, an das Feldlager, oder strategisch wichtige Punkte gebunden, beide Hauptstädte zu vernachlässigen genöthigt waren. Allein selbst, als im fünften Jahrhundert das neue Rom, Constantinopel, der ständige Wohnsitz beglückterer Fürsten ward, dieses in nöthigen oder prachtvollen Bauunternehmungen größere Thätigkeit herbeyführte, entwickelte sich dort noch immer kein neuer, vom römischen Herkommen abweichender Geschmack. Denn aus höchst unverdächtigen Zeugnissen erhellet, daß von Theodosius bis auf den ersten Justinian die Bauart der östlichen Römer in allen wesentlichen Dingen derjenigen entsprach, welche gleichzeitig in Italien üblich war. Noch gab man den byzantinischen Münzen lateinische Umschrift, bisweilen selbst die römische Wölfin.

Obwohl bildnerisch untergeordnet, werden die Gebäude an der Säule des Arcadius *) uns doch den allgemeinsten Charakter damals zu Constantinopel üblicher Architectur versinnlichen können. Sie erhalten indeß durch das Zeugniß

*) S. Banduri, Imperium orient. To. II. Tab. I. II. III. XI. XVI. XVIII. — nirgend unter so vielen eine neue, fremdartige Grundform.

des ungenannten Topographen von Constantinopel, *) dem in Bezug auf christliche Alterthümer Blick und Auffassung des allgemeinen Charakters nicht abzusprechen sind, ein größeres Gewicht. Dieser ziemlich späte Schriftsteller war mit dem römischen Ursprung der byzantinischen Bauschule bekannt und vertraut; denn er meldet ohne Zeichen der Befremdung, daß Juliana, Schwester Theodosius des Großen, eine Kirche von römischen Künstlern **) habe erbauen lassen. Ueberhaupt setzt er die einfache, römisch-christliche Anlage der älteren Kirchen dem complicirten Entwurfe der späteren wiederholt und mit ausgesprochener Absichtlichkeit entgegen. „Gemeinschaftlich, sagt er, ***) mit seiner Mutter Helena erbaute Constantin die Apostelkirche in länglichtem Viereck und gab ihr einen hölzernen Dachstuhl." Diese allgemeine, durch Anschauung der römischen und ravennatischen Basiliken zu ergänzende Charakteristik umfaßt zugleich einige andere früher von ihm erwähnte Kirchen. Denn er kommt in der Folge auf dieselben zurück, wo er von einer, der jetzigen Sophienkirche vorangegangenen

---

*) S. bey dems. To. I. den anonymus de ant. Constantinop.

**) Anon. cit., lib. II. (Banduri, ed. Paris. p. 37. Ven. p. 33.) — τῶν τεχνιτῶν ἀπὸ Ῥώμης ἐλθόντων. — Wie sehr man sich daran gewöhnt hatte, Jegliches dem Stoffe oder der Kunst nach Köstliche mit Rom in Verbindung zu denken, zeigt sich unter anderen Beyspielen auch in der Abh. de sepulchris, quae sunt in templo ss. Apostolorum (ap. Bandur. To. I. p. 122. 164.) — λάρναξ ἀπὸ λίθου τιμίου Ῥωμαίου, und früher: λαρνάκια τρία πορφυρᾶ Ῥωμαῖα, wodurch die Steinart näher bestimmt wird.

***) Anon. c. lib. II. (p. 32. oder 29.) Vgl. die Beschreibung der Kirche zu Bethlehem durch Mariti (viaggi, T. IV.); deren Abbildung bey, Amico, piante etc. — Diese Kirche wird ebenfalls der Mutter Constantins zugeschrieben.

sagt: daß sie in länglichtem Viereck gebaut war, gleich den Kirchen S. Agathonikus und Isaacius, *) denselben, deren Anlage er früher, doch minder bestimmt, bezeichnet hatte. Als eines Werkes desselben Constantinus erwähnt er der gleichfalls oblongen Kirche des Evangelisten Johannes, und um wenig später einer von Theodosius dem Großen erbauten, überwölbten Rotunde, deren Anlage, da unser Berichtgeber keine Aussenwerke anzeigt, wohl alterthümlich einfach war. **) Allein auch in einigen noch vorhandenen Denkmalen, dem Hippodrom, der großen Cisterne, bewährt sich die römische Abkunft der byzantinischen Bauschule.

In dieser erhielt sich eine gewisse alterthümliche Einfachheit der allgemeinen Anlage bis zu den früheren Jahren der Regierung des ersten Justinian, dessen zahlreiche Bauwerke von einem Zeitgenossen in einer eigenen Monographie verzeichnet worden sind. ***) In diesem Werke, dessen übrigen Inhalt ich, als schon benutzt und höchst zugänglich, übergehe, finden sich einige Angaben über zwey der frühesten Werke des genannten Kaisers, der Kirchen S. Peter und Paul, und S. Sergius und Bacchus, deren erste ein länglichtes Viereck einnahm, die andere hingegen ins Runde gebaut war. Gyllius giebt von der letzten, welche er noch in gutem Stande gesehen hatte, eine gedehnte, obwohl nicht ganz befriedigende Beschreibung. †) „Die Kirche S. Peter und Paul, sagt er, ist nicht mehr vorhanden, wohl aber S. Sergius und Bac-

---

*) Id. lib. IV. (p. 65. oder 57.)

**) Id. lib. III. (p. 56. oder 49.)

***) Procopius, de aedificiis Justiniani.

†) Petrus Gyllius, de topograph. Constantinop. lib. II. c. XIV. (bey Banduri).

chus, deren Titel die heutigen Griechen noch festhalten, obgleich sie, indem die Türken ihrer sich bemächtigt haben, längst aufgehört eine christliche Kirche zu seyn. Sie ist ins Runde gebaut; ihre Kuppel von Backsteinen ruht auf acht Pfeilern (ob ein Octogon?). Im Innern (schließe ich aus dem Folgenden) sind an den Pfeilern zwey Reihen ionischer Säulen vertheilt; die untere besteht aus sechzehn Säulen, welche auf dem Fußboden ruhen (etwa, keinen Sockel, kein Basament haben?); die obere Reihe besteht aus zweyundzwanzig Säulen." Hierauf beschreibt er die Kapitäle beider, der unteren wie der oberen Ordnung; doch verstehe ich aus seinen Angaben nur so viel, daß die obere Reihe von der unteren verschieden und nicht, wie Gyllius sagt, von ionischer, sondern von frey componirter Ordnung war. *) So ungenügend die Beschreibung ist, so läßt sie immer doch so viel errathen, daß jenes Gebäude den römischen und ravennatischen des fünften Jahrhunderts der Anlage nach gleicht.

Bis dahin also war im östlichen Reiche, wie mit Sicherheit sich behaupten läßt, die Bauart derjenigen ähnlich, welche aus den römischen und ravennatischen Denkmalen des vierten

*) Ders. das. — „capitula inferiorum (columnarum) echinos habent circumdantes imam partem; reliqua pars est tota vestita foliis. Superiorum volutae ex quatuor angulis capitulorum eminent, echini vero ex latere prominent; reliqua pars folia egregie expressa continet." — Die Urkunde des Baues, eine Inschrift im umlaufenden Friese der unteren Säulenstellung, findet sich bei Du Cange, Constantinopolis Christiana lib. IV. — Bey Ritter, Erdbeschreibung, Thl. I. der zweyten Ausg. S. 873. hält ein Reisender einige Trümmer unweit Abussyr in Unterägypten für Ueberreste der Bauwerke, durch welche Justinian (nach Procop) die Stadt Taphosiris geschmückt hat; was mir indeß gewagt scheint, wenn sie wirklich „dorische Säulenreste" enthalten sollten, wie gesagt wird.

und fünften Jahrhunderts höchst bekannt ist. Und wenn dieselbe im Laufe der langen und beglückten Regierung Justinians I. aus verschiedenen Ursachen theils glänzender, als nach dem gothischen Kriege, nach der longobardischen Einwanderung, in Italien noch möglich war, theils aber auch in neuen Formen sich entwickelte, welche die rituellen Anordnungen des Kaisers im Kirchenbau nothwendig machten; so ward hiedurch noch keineswegs das technische System, noch selbst die Verzierungsart der christlich-römischen Schule ganz verdrängt, oder aufgehoben.

Die Sophienkirche, deren Kern, wenn gleich seiner vielfältigen Vorhallen und anderer Aussenwerke beraubt, bis auf unsere Tage sich erhalten hat, zeigt sowohl, daß die Baukunst im östlichen Reiche unter Justinian die verwandte der germanisirten Provinzen des westlichen an Kühnheit und Hülfsmitteln aller Art weit überbot, als auch, daß sie schon damals begonnen, im Grundrisse der Kirchen vom allgemeinen Herkommen der Christenheit abzuweichen.

Die überwölbte Rotunde, welche die römischen Architecten der classischen Zeit zu großer Vollendung durchgebildet hatten, diente nicht selten schon den früheren Christen zum Vorbilde ihrer Kirchen. Von Anbeginn mochte sie nur etwa der practische und ästhetische Werth dieser Grundform gewonnen haben. Allein in der Folge erhielt das Rundgewölbe eine bestimmte Bedeutung, welche sie in der griechischen Christenheit zu einem unumgänglichen Erforderniß des Kirchenbau's erhob, *) und ihm über dem Heiligthume (ἱερατεῖον) seine Stelle anwies.

---

*) S. Goar, R. P. F. Jac., Εὐχολόγιον, sive rituale graecor. etc.

Diese Bedeutung stärker hervorzuheben, sie eindringlicher zu machen, vielleicht auch das zu jener Zeit bewundertste Bauwerk, das römische Pantheon, zu überbieten, *) gab man der Rotunde, welche den Kern der Sophienkirche ausmacht, eine überwiegende Größe, welche die übrigen, gleich wesentlichen Theile (die geschiedenen Versammlungsorte für die verschiedenen Abtheilungen der Gemeinde) als bloß beygeordnete erscheinen läßt. **) Ich vermuthe, daß die weite Ausdehnung unter der Kuppel ursprünglich ganz ἱερατεῖον, war, wie die abgeschlossenen Logen zu den Seiten in ihren verschiedenen Stockwerken***) zur Aufnahme der Gemeinde beider Geschlechter und des Hofes; in Kirchenbuße Begriffene werden in den längst abgetragenen Vorhallen ihre Stelle gefunden haben. †)

Ver-

Lutetiae. Paris. 1647. fo. 13. 15. not. — Vgl. anonym. s. c. lib. IV. (p. 72. 83.) und, für die neueren Zeiten, Allatius, Leo, de Templis Graecor. recent. ad Jo. Morinum etc. Col. Agripp. 1645. 8. Ep. II. No. 3. — Mariti, viaggi, To. IV. p. 166. von S. Saba, unweit Jerusalem. „Essa é di una sola navata, con una bella cupoletta, che corrisponde al etc.“

*) Amm. Marcellin. lib. XIV. — Pantheon, velut regionem teretem speciosa celsitudine fornicatam — aliaque decora urbis aeternae. —

**) S. die Grundrisse u. Durchschnitte bey Du Cange, Const. Chr.

***) S. dens. das. oder, d'Agincourt, welcher seine Abbildungen aus jenem entlehnt hat.

†) So verstehe ich (anon. c. p. 77. oder 67.) die, φλιας του ναου, welche Justinian den in Kirchenbuße Begriffenen anwies. — Die späteren nennen diese Vorhalle: ναρθήξ, den Ort für die Gemeinde: ναός. Unter letztem Ausdrucke verstand also der anonymus wahrscheinlich jene Räume und Logen, welche nur an zwey Seiten sich erhalten haben (S. bey Du Cange, den Durchschnitt). In diesen waren die Geschlechter nothwendig gesondert, wie noch durchhin im Orient; s. Mariti viaggi, To. I. von Larnica in Cypern.

Verstehe ich den Plan, verstehe ich die Schriftsteller, welche mir eben zu Gebote stehen, richtig, so dürfte aus den Anordnungen des Kaisers zu erklären seyn, daß sein Architect der schwierigen Aufgabe sich unterzog, eine Kuppel von so großen Dimensionen über vier, durch weitgespannte Bögen verbundenen Pfeilern aufzurichten. Ungeachtet der Vorsicht, welche er in der Wahl seines Materiales, vielleicht auch in den Grundlagen, angewendet hatte, brachte er sein Werk doch nur mühsam und vermöge vieler Nachhülfe zu Stande.*) Jene weitgespannten Bögen eröffneten den abgesonderten, niedriger angelegten Theilen des Gebäudes, so wie den Gallerieen, welche in einem zweiten Geschosse des Gebäudes darüber angebracht waren, die Durchsicht auf den Raum unter der Kuppel und die rituellen Handlungen, welche darin vorgenommen wurden.

Ungeachtet dieser ganz neuen Vertheilung des Raumes, welche mehr und weniger allen späteren Kirchen der griechischen Christen zum Vorbilde gedient hat, zeigen sich in St. Sophia noch immer viele, noch lange nicht zur Unkenntlichkeit entstellte Elemente der älteren römischen Baukunst. Die Kuppel unterscheidet sich nur durch ein gedrückteres Verhältniß, nur durch ihre Stellung über vier mächtigen Pfeilern von den älteren antiken und christlich-römischen. In den Dimensionen der Theile zeigt sich noch immer antike Mächtigkeit; denn ein Theil der aufgewendeten Säulenschafte gehörte zu den größesten bekannten.**) Auch in der umsichtvollen Auswahl

*) S. die Compilation des, Du Cange, Constant. Christ. lib. III. p. 35. oder den Gyllius.

**) S. Procop. de aedificiis Justiniani, oder Gibbon und andere, welche ihn benutzt haben.

des Materiales, aus welchem die Kuppel construirt worden, erkennt man die römische, in der Verarbeitung des Backsteines unerreichte Bauschule. Auch entspringt Alles, was in der Anlage des Ganzen als neu, oder als abweichend vom Alterthümlichen erscheint, ganz offenbar aus der Aufgabe, jenen äußeren Anforderungen zu genügen, welche die Umstände eben damals herbeygeführt hatten.

Unter veränderten Umständen konnten diese Anforderungen, welche langezeit in Kraft geblieben, doch nicht mehr so ganz dasselbe Resultat herbeyführen. Schon um Vieles kleiner war die Rotunde des Kaisers Basilius, im vorgerückten Mittelalter die einzige, welche, in so fern, als sie den vorherrschenden Theil des Ganzen bildete, der Sophienkirche wohl noch zu vergleichen stand.*) Aus der Beschreibung des Photius wird indeß nicht klar, ob sie, gleich der Sophienkirche, Seitengallerieen besaß; doch erwähnt er der Apsis und der Vorhalle. Nach dem Reichthum der Incrustationen und musivischen Malereyen, war das Ganze mehr auf eine glänzende Ausbildung verzierender Theile angelegt, als auf Größe in den Dimensionen.

Ueberhaupt fehlte es dem späteren Mittelalter nothwendig sowohl an der Kunst, als selbst an den Mitteln, Rotunden zu erbauen, welche in der Größe der Sophienkirche vergleichbar wären. Die Ausdehnung der, als symbolisch, erforderlichen Rotunda mußte nach Maßgabe der Umstände immer mehr sich verengen, hingegen die früher untergeordneten Seitentheile anwachsen, bis endlich, was in der Sophienkirche

*) S. Photii, novae SS. Dei genitricis in palatio a Basilio Macedone extructae descriptio. ap. Bandur. Imp. or. T. I.

den eigentlichen Körper, den Haupttheil des Ganzen zu bilden scheint, zur nothdürftigen Bezeichnung und Andeutung des geheiligten Mittelpunktes eingeschwunden war.

Von Herrn Professor Hübsch zu Frankfurth erhielt ich, kurz nach Beendigung seiner fruchtbaren Reise durch Griechenland, die Seitenansicht einer Kirche in den Umgebungen von Athen, mit dem Bedeuten, daß in jenen Gegenden dieselbe Anlage sich häufig wiederhole. In der Mitte des Gebäudes erhebt sich eine Kuppel von geringem Durchmesser auf einer Trommel, welche über die Seitentheile ansehnlich erhöht und durch angelehnte, vielleicht antike, Säulen geziert ist. Kirchen von dieser Anlage werden, vornehmlich wenn sie viele Fragmente antiker Bauwerke enthalten, im Durchschnitt einer älteren Epoche des Mittelalters beyzumessen seyn. *) Hingegen gehören solche, in denen auch die Seitentheile überwölbt sind, wahrscheinlich den späteren, schon ungleich mehr barbarisirten Jahrhunderten. Ein Beispiel dieser letzten Art zu Misitra. **)

Dieser Gebrauch des vorgerückten griechischen Mittelal-

*) Spon, voyage etc. T. II. p. 77. vom Kloster des heil. Lucas, unweit des alten Stiri: „l'Eglise est bien bâtie en croix Grecque, avec un Dôme médiocre au milieu —“ Romanus Sohn Constantin VII. habe sie gegründet. Spon sah: une vieille pancarte, qui parloit de cette fondation.

**) S. Chateaubriand, Itin. de Jérusalem, Vol. 1. 1811. p. 97. s. — „Misitra — église de l'archeveché — Quant à l'architecture, ce sont des dômes plus ou moins écrasés, plus ou moins multipliés. Cette cathédrale a pour sa part sept de ces dômes.“ Vgl. Willmann, travels, und Olivier, über ein Kloster in Chios. Mit Ausnahme des Mariti, lassen die levantischen Reisenden den Grundriß, auf welchen es ankommt, ganz aus den Augen.

ters, die Seitenabtheilungen der Kirchen, gleich der mittlen, zu überwölben, entstand nicht aus einer Laune des Geschmackes, vielmehr aus dem Bedürfniß; denn in vielen Landschaften des östlichen Reiches fehlte es an Hochwald, mußte daher jede Holzconstruction kostbar, oftmals unerreichbar seyn. Wir sehen im Königreiche Sicilien noch gegenwärtig die Landkirchen, wie zu Procida, Theil für Theil überwölben, und bei den christlichen Nubiern des Mittelalters,*) und in einigen Landstrichen des Orients, deckten Gewölbe alle, selbst die gemeinsten Gebäude. In diesen Gegenden überzog und überzieht man noch immer die Gewölbe unmittelbar mit Cäment von einer oder der anderen Mischung; allein auch die neueren Griechen, wenn ich verschiedene mir vorliegende Zeichnungen und Andeutungen recht verstehe, legten ihre Ziegelbedeckung unmittelbar auf das Gemäuer in haltbaren Mörtel.

Also hätten wir vom vierten zum eilften Jahrhundert, nach oben versammelten Angaben, in der oströmischen, oder byzantinischen Kirchenbaukunst drey Epochen zu unterscheiden: die eine, von Constantin bis auf Justinian I., in welcher, wie ich gezeigt habe, die byzantinische Bauart mit ihrem Vorbilde, der christlich-römischen, noch durchaus übereinstimmte; die andere, unter Justinian und den zunächst folgenden Kaisern, welche theils im Technischen sich glänzender entwickelte, als in Italien nach dem gothischen Kriege noch möglich war, theils aber auch den neuen rituellen Anordnungen zu entsprechen, den bis dahin üblichen Grundriß der Kirchen in einen complicirteren, mehr durchschnittenen verwandelte; die

*) S. Ritter, Erdbeschreibung, wo a. s. St. die Nachweisungen; die Reisen durch Persien 2c.

dritte, etwa vom 10ten bis zum 12ten Jahrhunderte, welche zwar, da jene Anordnungen bis in die späteste Zeit in Kraft geblieben sind, im Wesentlichen die Eintheilungen und Absonderungen des Justinianeischen Zeitalters beybehielt, doch in den Dimensionen, in der Pracht und Soliditat der Ausführung immer mehr sich verengen und beschränken mußte.

Von keinem einzigen, geschmückteren Gebäude des griechischen Mittelalters hat die Vorderseite sich vollständig erhalten. Nach alten Angaben waren indeß die Säulengänge und anderweitigen Außenwerke der Sophienkirche von stattlichen Dimensionen.*) Ueberhaupt werden wir annehmen dürfen, daß bis auf das zwölfte Jahrhundert zu Constantinopel die ursprüngliche Bestimmung der alten architectonischen Elemente und Theile nie ganz in Vergessenheit gekommen ist. Denn es haben bis dahin viele, ja die meisten Bauwerke des vierten bis sechsten Jahrhunderts, sich in gutem Stande erhalten, die Paläste sogar in bewohnbarem.**) Auch in Italien erhielt sich das Alterthümliche länger, ward später das ganz Abweichende aus dem Norden eingeführt, wo die Seltenheit der Vorbilder die Entwickelung des Geistes neuer und willkührlicher Erfindung begünstigt hatte.

*) S. Du Cange, Const. Christ.

**) S. die byz. Historiker und Topographen; Villehardouin, hist. de l'Empire de Const. sous les François. (Ed. 1657. fo. p. 51. 72. 81. 99. 132.) — Vergl. Schlossers Gesch. der bilderstürmenden Kaiser. — Bey, Canisius, lect. ant. To. V. ist auch Guntheri hist. Const. einzusehn.

Byzantinische Architectur,

als neu aufgekommene Benennung irgend einer Bauart des westeuropäischen Mittelalters.

Welche nun von jenen drei Epochen der byzantinischen Kirchenbaukunst hält man für das Vorbild irgend einer der im westlichen Europa während des Mittelalters gebräuchlichen Bauarten? Ich bezweifle, daß man jemals diese Frage sich vorgelegt habe; denn es bezeugt die häufig wiederholte Behauptung, daß S. Vitale zu Ravenna, S. Marco in Venedig und andere alte Kirchen der Sophienkirche nachgeahmt seyen, von einer gänzlichen Verworrenheit der Vorstellungen.*) Wahrscheinlich entstand der Name, byzantinischer Styl, welcher in den letzten Zeiten so viel Eingang gefunden, eben nur aus einigen Andeutungen des Vasari,**) welche weder buchstäblich anzunehmen, noch durchaus zu verwerfen sind. Ich habe bereits gezeigt, daß, in Bezug auf die Malerey, seine Kunde vom Einfluß der neueren Griechen im Allgemeinen

---

*) Zum Vorbild der ersten hat augenscheinlich am meisten das antike Gebäude St. Minerva Medica zu Rom gedient. Siehe die Grundrisse beider bei d'Agincourt.

**) Vasari sagt im Allgemeinen richtig (ed. c. P. 1. p. 77.) — S. Marco — rifatta alla maniera Greca — col disegno di più maestri Greci. Della medesima maniera Greca furono — le sette Badie etc. Dieser Zusatz ist eben nur ein falscher synchronistischer Schluß. Della Valle (Vas. ed. Sen. T. I. p. 225.) bemerkt zu diesen Worten: Ancorchè fossero Italiani gli architetti delle nostro chiese intorno al XImo Secolo, certo é, che quasi tutti presero per modello quella di S. Sofia a Costantinopoli. — So leicht macht es sich die moderne Kunstgeschichte.

richtig war, nur der Bestimmtheit entbehrte, und versucht, die Art dieser Einwirkung und die Zeit, in welcher sie statt gefunden, aus Denkmalen und anderen Urkunden festzustellen. Dasselbe wird auch mit Hinsicht auf die Baukunst möglich, wenigstens des Versuches werth seyn. Suchen wir also auszumachen, zu welcher Zeit die Italiener gewisse, ebenfalls noch genau zu bestimmende Eigenthümlichkeiten der neugriechischen Kirchenbaukunst aufgenommen, oder nachgeahmt haben; ferner, welcher der drey, in vorangehender Untersuchung unterschiedenen Epochen eben diese von den Italienern etwa nachgeahmten Eigenthümlichkeiten angehören.

Offenbar kommt die erste, in welcher die Baukunst des östlichen Reiches jener des westlichen in allen Dingen gleichstand, hier durchaus nicht in Betrachtung. Denn nicht früher, als nachdem die byzantinische Architectur einen eigenthümlichen Charakter entwickelt, durch größere Pracht vor der gleichzeitigen Bauart in den alten Provinzen des westlichen Reiches sich ausgezeichnet hatte, konnte in diesen der Wunsch entstehen, sie nachzuahmen. Gestatteten aber die Umstände den Italienern, überhaupt dem Occident, das Eigenthümliche, Abweichende, Neue, welches die byzantinische Baukunst unter Justinian und einigen nachfolgenden Kaisern entwickelt hatte, je vollständig nachzuahmen? Bekanntlich fanden die liturgischen Anordnungen Justinians nicht einmal zu Rom, nicht einmal in der Pentapolis Eingang, blieb demnach der complicirtere Grundriß der griechischen Kirchen mit dem Ritus der lateinischen ganz unvereinbar. Die größeren Dimensionen aber, so wie der Glanz und die Pracht in der Ausführung, welche damals die byzantinische Kirchenbaukunst auszeichneten, überstieg die Hülfsquellen Italiens nach dem gothischen Kriege,

nach der longobardischen Einwanderung, bis auf die carolingischen, und viel spätern Zeiten. Was denn nun hätten die Bewohner Italiens vom sechsten zum achten Jahrhunderte aus der Baukunst des östlichen Reiches entlehnen sollen? Das Technische? Keinesweges; denn, wie ich gezeigt habe, beruhete dieses in beiden Bauschulen auf römischen Traditionen, ist kein Grund vorhanden, bey den Italienern der gothischen und longobardischen Zeit eine gänzliche Ausrottung römischer Baukunde anzunehmen, was zwar dem Ghiberti und Vasari, doch unseren Zeitgenossen gewiß nicht zu verzeihen wäre. Nun gar das Beyspiel, welches man dafür anführt! Die Kirche S. Vitale zu Ravenna! *) Als wenn es nicht längst erwiesen wäre, daß sie ein Werk der letzten gothischen Regierung ist, welches Justinian nur musivisch ausgeziert, **) und mit einer Vorhalle versehen hat.

Die römische Bauschule hatte unter den Gothen keine

---

*) S. d'Agincourt und andere.

**) S. Bacchini, ad Agnellum, vita S. Ecclesii, bey Muratori script. To. II. — Hauptgründe: daß Procop. de aedif. Justiniani, sie nicht anführe; daß die musivische Inschrift im Innern der Kirche nicht, gleich der nachgewiesenen der Kirche S. Sergius und Bacchus, des Baues, sondern nur der Weihgeschenke des Kaisers erwähne. Vergl. den Text des Agnellus. Ein anderer, noch stärkerer Grund liegt in der gezwungenen Anlage der Vorhalle, narthex, welche jedem Architecten (bey d'Agincourt, Durand, mon. Rav. etc.) auffallen muß. Dieser Raum ist, nach justinianischer Vorschrift, für die Büßenden bestimmt, vielleicht in der westlichen Christenheit das einzige Beispiel seiner Art. Unmittelbar nach der Eroberung mochte der Kaiser gehofft haben, seinen liturgischen Anordnungen auch in Italien Eingang zu verschaffen. Wäre die Vorhalle im ersten Plane des Gebäudes gelegen, so würde sie demselben mehr symmetrisch sich anschließen. — Uebrigens geht das Gebäude ganz folgerecht aus italienischen Präcedenzen hervor.

wesentliche Unterbrechung erfahren, erhielt sich sogar unter den Longobarden, also nothwendig auch zu Rom und vornehmlich in Ravenna. Nach modernen Erfahrungen erscheint es freylich, als müssen diese Städte unter den Exarchen dem Einfluß griechischer Sitten und Ansichten nachgegeben haben. Indeß war das politische Band nicht sehr fest angezogen, die nationale und kirchliche Widersetzlichkeit der häufig ganz sich selbst überlassenen Provinz die heftigste. Es zeigt sich daher weder bei Agnellus, noch in den ravennatischen Denkmalen, weder bey Anastasius, noch in den römischen Kirchen, irgend eine, selbst nicht die leiseste Spur des Bestrebens, dasjenige, was in der byzantinischen Architectur derselben wirklich ganz eigenthümlich war, nach Italien zu verpflanzen. Wäre demnach S. Vitale, was sie nicht ist, eine byzantinische Kirche aus dem Anfange des sechsten Jahrhunderts, so würde sie demungeachtet, als ein ganz vereinzeltes Beispiel, nicht wohl als Zeugniß für jenen angenommenen allgemeineren Einfluß neugriechischer auf italienische Architecten benutzt werden können.

Daß man im Zeitalter Karl des Großen sein Vorbild in den Alterthümern der alten Hauptstädte des Occidents gesucht, habe ich in einer der vorangehenden Abhandlungen gezeigt;*) daß im neunten und zehnten Jahrhundert, während des tieferen Verfalles der architectonischen Technik, in Italien der Grundriß der Kirchen überall römische Tradition zeigt, der technische Verfall aber den Schluß auf irgend ein ästhetisches Vorbild ganz ausschließt, habe ich bereits verschiedentlich in Erinnerung gebracht. Also kann überhaupt jener Einfluß byzantischer Vorbilder, oder herbeygerufener neu-

*) S. Thl. I. Abh. V.

griechischer Baukundigen, von welchem Vasari unbestimmte Gerüchte vernommen hatte, erst seit dem eilften Jahrhunderte Statt gefunden haben. In der That betrifft die Notiz, welche er mittheilt, nur eben diesen Zeitpunkt, ist, was er daran reiht, offenbar nichts anderes als eine schnell in ihm aufsteigende Conjectur, welche er, nach seiner Manier, mit dem Sicheren, oder doch Wahrscheinlichen verknüpft, als wenn dieses gleich wohl begründet wäre.

Griechischen Ursprung giebt Vasari in der Strenge nur zween, gleich wichtigen, doch sehr verschiedenen Gebäuden: dem Dome zu Pisa und der Marcuskirche zu Venedig. Die allgemeinen, die besondern Gründe für die griechische Abkunft dieser beiden Kirchen sind so verschieden, als ihre Anlage, wir werden daher die Untersuchung trennen müssen.

Wer den Dom zu Pisa, oder auch nur dessen zahlreiche Abbildungen in Kupferwerken mit Aufmerksamkeit sich angesehen, wird erkannt haben, daß er nach dem Plane der Basiliken erbaut sey, welcher bekanntlich seit dem vierten Jahrhunderte bey den Italienern stets sich in Gunst erhalten hat. Abweichend erscheint darin allein jene über der Durchschneidung der Schiffe angebrachte Kuppel, welche allerdings dem pisanischen Dome, wie so viel anderen Kirchen des eilften und folgenden Jahrhunderts, bey erstem Blicke eine gewisse Aehnlichkeit mit dem äußeren Ansehn byzantinischer des vorgerückten Mittelalters zu geben scheint. Ein frühes Beyspiel dieser Anlage gewährt die Kirche S. Nazario e Celso zu Ravenna, welche Galla Placidia erbaut haben soll.*) Es ist daher denkbar, daß sie aus localen, aus italienischen Tradi-

*) S. d'Agincourt, T. I. pl. XV.; oder mon. Ravenn.

tionen, bey steigenden Hülfsmitteln aller Art, nur sich verjüngt habe, also keinem fremden Vorbilde nachgeahmt sey. Auf der anderen Seite ist es jedoch gleich wahrscheinlich, daß, bey großer Lebhaftigkeit des levantischen Handels, der Kreuzzüge nicht zu gedenken, den westlichen Europäern in vielen neugriechischen Kirchen die hervorragende Kuppel, oder das Sinnbildliche ihrer Stellung über dem Hauptaltare, gefallen und sie zur Nachahmung gereizt habe.

Indeß versichert uns Vasari, *) der Dom zu Pisa sey nach den Entwürfen eines Griechen aus Dulicchio gebaut worden.

An der Vorseite des Domes zu Pisa befindet sich zur Linken der Hauptthüre eine Denkschrift in eigener Einfassung und in kleineren Buchstaben, welche das mechanische, sey es Genie, oder Wissen eines sonst ganz unbekannten Busketus anpreiset. Es wird darin gerühmt, daß er Säulen von großer Schwere durch mechanische Kräfte mit Leichtigkeit bewegt und an ihre Stelle versetzt habe. Im Fortgang aber wird auch eine Kriegesthat angeführt, sonst weder das Vaterland, noch genau das Zeitalter. **) Denn es entspringt die Behauptung, daß Busketus, oder, wie Vasari den Namen schreibt, Buschetto, ein Grieche sey, aus dem Mißverständniß der Vergleichung des Künstlers mit dem Ulysses zu

---

*) Vas. ed. P. cc. p. 78. — Questo tempio, il quale fu fatto con ordine e disegno di Buschetto Greco da Dulicchio, architettore di quell' età rarissimo. —

**) S. Morrona, la Pisa ill. To. I. Ed. sec. p. 122., wo indeß die Andeutung der Abkürzungen mangelhaft und die ersten, beschädigten Verse nicht durchaus zuverlässig sind. Die letzten Zeilen: Explendis a fine decem de mense diebus, Septembris gaudens deserit exilium.

Anfang der Denkschrift.*) Das Zeitalter aber ist in Ermangelung des Jahres nur annäherungsweise in das eilfte, oder zwölfte Jahrhundert zu versetzen. Endlich ist selbst jenes: splendida templa,**) nicht wohl auf den Dom zu beziehen; denn man pflegte das Andenken der Baukünstler an den Gebäuden, welche sie errichtet hatten, mit den Worten: hoc opus, zu eröffnen und in größeren Buchstaben, an hervorspringenden Stellen, meist im Friese der unteren Säulenstellung, mit einigem Anspruch anzubringen. So zeigt sich denn auch an der Vorseite des Domes zu Pisa der eigentliche Werk- und Baumeister wenigstens der stattlichen Vorseite, vielleicht auch anderer Theile des Gebäudes, in der In-

---

*) — Busketus — Dulichio — prevaluisse duci.
Menibus Iliacis cautus dedit ille ruinam
Hujus ab arte viri menia mira vides.
Calliditate sua nocuit dux ingeniosus
Utilis iste fuit calliditate sua.

Das K. des Namens darf nicht befremden. Es findet sich in vielen Namen der it. Urkunden, bis es durch das CH. der moderneren Orthographie verdrängt wurde.

**) — at suá Busketium splendida templa probant.
Non habet exemplum niveo de marmore templum
Quod fit Busketi prorsus ab ingenio.

Morrona (p. 159.) nimmt an, daß diese Zeilen, besonders wohl der zweite der Form nach abspringende Vers, ganz außer Zweifel setzen, daß Busketus den Dom entworfen habe. Hierin bestärkt ihn die Notiz eines Buches im Archivio delle Riformagioni, zu Florenz, welches den Titel, santuario Pisano, führt. Wie alt dieses Buch sey, kümmert ihn nicht. Es ist aber eine Compilation, in welcher der Buschetto da Dulicchio, che fu architetto, offenbar aus demselben Mißverständniß entstanden ist, als jener des Vasari. — Im Jahre 1080, dem Dat dieser Notiz, gab es in ganz Italien für die Geschäftsführung aller Art kein einziges gebundenes Buch, nur einzelne Rollen. Die Bücher beginnen erst nach dem J. 1200.

schrift des Frieses über der unteren Bogenstellung.*) Vasari scheint sie ganz übersehen zu haben, was verzeihlicher ist, als sie wissentlich an die Seite zu stellen, wie Morrona gethan, weil er das Gegentheil dessen, was sie uns sagt, für begründeter hielt.**) Ich habe bereits gezeigt, daß bei den langsam vorrückenden Bauwerken des Mittelalters viele Baumeister, bald gemeinschaftlich, bald abwechselnd, angestellt wurden. Also hätte er, ohne den Busketus ganz aufzugeben, doch immer dem Rainaldus einräumen können, worauf jene Inschrift ihm Anspruch giebt.

Allein, auch wenn des Buschetto griechische Abkunft, wenn auch seine Theilnahme am pisanischen Dombau besser bewiesen wäre, als bisher geschehen ist, so wäre dieses Dat doch nicht von dem Belang, welchen Vasari und manche Neuere ihm beyzulegen scheinen. Denn es ist der pisanische Dom, obwohl ein großer und prachtvoller, der Kraft des aufblühenden Gemeinwesens angemessener Bau, doch keinesweges, wie häufig angenommen wird, das erste Symptom wiederaufstrebender Kunst, das erste Beyspiel einer schon etwas geregelten Bauart, vielmehr die bloße Nachblüthe zweyer Bauschulen, welche seit dem Jahre 1000 in Toscana bereits sehr viel erreicht hatten. Der Mittelpunkt der ersten war Flo-

---

*) HOC OPVS TAM MIRVM TAMQVÉ PRETIOSVM — RAINALDVS PRVDENS OPERARIVS ET IPSE MAGISTER CONSTITVIT MIRE SOLERTER ET INGENIOSE.

**) Pisa ill. T. I. p. 158. s. — Er liest, operator, was falsch ist, und deutet (p. 160.) magister, gegen alle Beyspiele, auf eine Weise, daß dem armen Reinhard am Ende nichts übrig bleibt, als: esecutore delle invenzioni architettoniche, zu seyn. — Quatremère, hist. des architectes etc. macht den, Rainaldo, (dem Cicognara folgend) zum Nachfolger des Buschetto. Gleich willkührlich.

renz; diese Schule bestrebte symmetrische Anlage und zierliche Ausbildung meist flach gehaltener Verzierungen. Der Mittelpunkt der andern war Lucca, in der Folge Pisa; bei geringerer Ausbildung des Einzelnen zeigte diese in den Entwürfen mehr Großartigkeit, als jene erste.

Sichere Beyspiele der florentinischen Bauart des eilften Jahrhunderts sind, zunächst die mehrgedachte Vorseite der Kirche S. Miniato a Monte, ferner die Vorseite der Hauptkirche von Empoli,*) welche zwar in den Verhältnissen jener ersten nachsteht, doch in der Bildnerarbeit von Fortschritten zeugt. Da man schon seit dem zwölften Jahrhundert in dem Bezirke von Florenz von dieser Richtung abgewichen ist, so läßt sich annehmen, daß die analogen Bekleidungen der Kirchen, S. Giovanni, und S. Salvatore zu Florenz, wie der alten Abtey auf dem Wege nach Fiesole, jenen beurkundeten Werken gleichzeitig sind; nach alten Abbildungen gilt dasselbe von der längst abgetragenen Kirche S. Reparata, dem zweyten florentinischen Dome. Die Baukünstler des funfzehnten Jahrhunderts, besonders Leon Baptist Alberti, verdanken dieser frühen Entwickelung der florentinischen Architectur manche sehr entscheidende Anregung.

Beyspiele der gleichzeitigen Entwickelung einer lucchesischen Schule gewähren in dieser Stadt die Kirchen S. Michele, S. Frediano, S. Maria bianca, sämmtlich Basiliken

*) Die ersten Verse im Friese über der unteren Bogenstellung: Hoc opus eximii prepollens arte magistri — Bis novies lustris annis jam mille peractis — et tribus ceptum post natum virgine verbum — Also: 1093. — Die Inschrift hat schon Lami, hodoeporicon P. I. und memorab. Eccl. Florent. T. IV. p. 104. s. Doch im letzten Verse: ex aethere, für, in.

von großer Reinheit des Entwurfes, welche im Innern voll antiker Säulenschäfte und Kapitäle, außerhalb aber sehr genau und sorgsam in weißem Marmor bekleidet sind. Die Pilaster an den Seitenwänden der Kirche S. Michele scheinen etwas der dorischen Ordnung Verwandtes zu bezielen. Unter den pisanischen Denkmalen schließt sich die Kirche S. Paul in ripa d'Arno den lucchesischen näher an, als der Dom, dessen Gründung allerdings schon in eine etwas spätere Zeit fällt, dessen Beendigung bis in das zwölfte Jahrhundert sich verzieht, in welchem fremde, nordische, Manieren auch in Italien sich einzudrängen begonnen haben.*)

Unstreitig beförderte die Nähe der Marmorbrüche von Carrara diese, bisher unbeachtet gelassene, frühe Entwickelung der toscanischen Bauschulen. Ich hoffe zu erleben, daß man, die obigen Andeutungen beachtend, die Geschichte der neueren Architectur künftig nicht mehr mit dem verhältnißmäßig neueren, regelloseren Dome von Pisa eröffne, wie noch Quatremere gethan. Unter allen Umständen werde ich nunmehr, ohne Anstoß zu geben, läugnen dürfen, daß der Dom zu Pisa, als eine reine Basilika, ohne die drey unumgänglichen Abtheilungen, ohne die übrigen Sonderungen, welche der griechische Cultus erfordert, jemals für eine Nachahmung byzantinischer Kirchen gelten könne, wenn nicht etwa in der Kuppel über der Durchschneidung der Schiffe, deren byzantinischer Ursprung übrigens noch immer nicht in dem Maße ausgemacht ist, als bey der anomalen Dachconstruction der Kirche des heil. Marcus zu Venedig.

---

*) Sismondi, rep. Italiennes, T. IV., giebt demnach, in einer Art patriotischen Feuers, der pisanischen Bauschule zu viel.

Auch dieses Gebäude ist, dem Grundriß nach, eine Basilika. Der lateinische Ritus gestattete so wenig zu Venedig, als irgendwo im Occident, griechische Kirchen im Wesentlichen nachzuahmen. Die Unterbrechung der Säulenreihen durch breite Mauermassen entstand selbst hier nicht etwa aus der Absicht, vorschriftmäßige Abtheilungen und Sonderungen hervorzubringen, welche der lateinischen Kirche stets fremd geblieben sind, sondern aus der Nothwendigkeit, der nun einmal beliebten, schwerfälligen und complicirten Construction des Daches Stützen und Widerlagen zu geben. Neugriechisch, oder byzantinisch, bleibt denn am Ende eben nur das bezeichnete, aus vielen fast gleich hohen Kuppeln zusammengestellte Dach. Im Inneren der Kirche erscheinen diese Kuppeln flach und gedrückt. Die Construction der hohen Verdachungskuppeln der Marcuskirche ist überhaupt wohl neuer, als der Bau der Kirche, vielleicht dem gegenwärtigen Schmuck der Vorseite gleichzeitig, und nur in der Absicht, eine gewisse Wirkung hervorzubringen, möchte der Grund ihrer ganz unnöthigen Erhöhung aufzusuchen seyn. Nachahmung fand bekanntlich diese Art der Dachconstruction nur in dem nahen Padua, auch hier allein in der Kirche des heil. Anton. Das Widersinnige und Verschwenderische einer gedoppelten, unnöthig complicirten Dachconstruction mußte sich dem Verstande aufdrängen; die Wirkung mochte der Erwartung nicht entsprochen haben. In wiefern übrigens neugriechische, oder heimische Architecten an dem Entwurfe und an der Leitung des Baues mehr Theil genommen, dürfte nicht durchhin mit diplomatischer Sicherheit auszumachen seyn. Die musivischen Malereyen der Kirche sind gewiß, doch ziemlich spät, byzantinisch; die älteren, schöneren, ganz antiken der Halle, welche die

Kirche

Kirche von drey Seiten umgiebt, mögen, wie ich früher vermuthet, ravennatische, können aber eben sowohl neugriechische Arbeiten aus einer älteren, besseren Zeit seyn. Die früher aus dem Gedächtniß gemachte Bemerkung, daß die alt-testamentlichen Darstellungen dieser Halle auf weißem Grunde stehen, gilt nur von einigen, die übrigen haben einen blassen Goldgrund. Uebrigens gilt von denselben Alles, was ich bereits bemerkt habe.

Jene allgemeinen, durchaus nicht erörterten Andeutungen des Vasari, dieses letzte nach Art der späteren Byzantiner angelegte Dach der Marcuskirche, endlich die Kuppeln über den Durchschneidungen der Schiffe übrigens ganz römisch angelegter Basiliken; da hätten wir, was die Entstehung der Meinung erklärt, daß die Bauart, welche man während des eilften und zwölften Jahrhundert im westlichen Europa befolgte, im östlichen Reiche ihren Ursprung genommen habe. Wir haben uns erinnert, daß in Italien, wie überhaupt in den Ländern, welche in kirchlichen Dingen sich zu Rom hielten, die Baukunst nie aufhörte nach römischen Erfahrungen und Grundsätzen ausgeübt zu werden; ferner, daß in der Anlage der byzantinischen Tempel Vieles mit den Gebräuchen der lateinischen Kirche ganz unverträglich war. Man konnte demnach in Italien zu keiner Zeit die byzantinischen Kirchen in allen Theilen, vielmehr nur unter Einschränkungen und mit Abänderungen nachgebildet haben. Allein selbst diese bedingte Nachahmung neugriechischer Bauwerke beschränkte sich auf wenige geographische Puncte, ward nicht einmal an diesen jemals ganz allgemein. Denn sogar in Venedig, wo die Richtung des Handels und die lange Schutzverwandtschaft zum östlichen Reiche zu der Vermuthung

berechtigt, daß man dort den byzantinischen Geschmack in Allem befolgt habe, zeigt sich doch nichts der Marcuskirche wenn auch nur entfernt Vergleichbares. Im Gegentheil lehren das Baptisterium und die Basiliken zu Torcello und Grado, daß man auch in den venetischen Inseln dem christlich-römischen Herkommen im Ganzen treu geblieben war, daß also jenes byzantinische Dach der Marcuskirche sogar an dieser Stelle nur eine Ausnahme bildet.

Die Aufnahme einzelner und sehr untergeordneter Eigenthümlichkeiten der späteren byzantinischen Bauart dürfte uns aber, auch wenn sie verbreiteter gewesen wäre, als es sich zeigt, doch nicht gänzlich berechtigen, die Bauart, in welcher ein solcher Anflug sich zeigt, die byzantinische zu nennen. Als eine willkührliche, folgenlose Benennung möchte sie zu dulden seyn. Doch geben solche grundlose Kunstworte häufig die Veranlassung zu falschen Schlüssen und Meinungen, welche, wenn sie einmal den Charakter des Vorurtheils angenommen haben, der Wahrheit im Lichte stehen und selbst über das Handgreiflichste verblenden. Hat man doch vor noch nicht langer Zeit den Ursprung der sogenannten gothischen Architectur bey den Gothen gesucht.*) So kann es denn nicht befremden, wenn Andere den Ursprung der Bauart, welche man in unseren Tagen willkührlich die byzantinische nennt, im östlichen Reiche und besonders in Constantinopel aufsuchen.

Solche Bemühungen begleiten häufig die wunderbarsten Selbsttäuschungen. Man findet, behauptet, oder wiederholt überall: S. Vitale zu Ravenna, S. Marco zu Venedig seyen

---

*) Maffei und Gibbon; noch später ist die Preisaufgabe der wiss. Gesellschaft zu Görlitz.

Nachbildungen der Sophienkirche zu Constantinopel.*). S. Vitale aber ist ein Rundbau, den minder erhöhete Theile peripherisch umgeben; S. Marco hingegen ein Viereck im Plane der Basiliken, dessen eigenthümliche Dachconstruction auf den Grundriß wenig Einfluß hat. Wie nun konnten Kirchen, welche in ihren Grundformen durchaus verschieden sind, demselben Vorbilde nachgeahmt seyn? Allein auch einzeln genommen ist keine von beiden der Sophienkirche vergleichbar. Diese ist eine mächtige Rotunda von weitem Durchmesser, über vier unermeßlichen Pfeilern aufgerichtet, welche engere, niedrigere, rechtwinklige und von einander abgesonderte Seitentheile umgeben; S. Vitale hingegen ist die Fortbildung eines Motivs, welches zu Rom (S. Stephano) und zu Ravenna der christlich-römischen Baukunst längst geläufig war; S. Marco endlich dem Grundriß nach eine altherkömmliche Basilika; beide weit abweichend von der Grundform, von der Complication der Theile, welche die Sophienkirche nicht allein von jenen, sondern überhaupt von allen lateinischen Kirchen unterscheidet.

Dasselbe Vorurtheil verblendet einen neueren Schriftstel-

*) d'Agincourt scheint davon auszugehn, daß S. Vitale (er hatte Bacchini's schon nachgewiesene Abh. nicht benutzt) gleich der Marcuskirche von byzantinischen Künstlern erbaut sey. Nun ward bey ihm die byzantinische Baukunst ein für alle Male durch die Sophienkirche repräsentirt. Also, wird er geschlossen haben, sind jene Kirchen Nachbildungen von S. Sophia. Es ist zu bedauern, daß ein Werk, welches seine tabellarische Anlage und seine Wohlfeilheit allgemein verbreitet hat, dessen Viele sich als Nothbehelf, und leider auch als Richtschnur bedienen, in seinen Abbildungen, in den Erläuterungen, welche sie begleiten, so wenig genau und gründlich ist. Wenn irgend etwas, so wäre die neue Peterskirche zu Rom der Sophienkirche allgemeinhin vergleichbar.

te so weit, daß er an der Vorseite der venezianischen Marcuskirche eine bildnerisch halberhobene Nachbildung der vormaligen Außenhallen der Sophienkirche wahrzunehmen glaubt. *) Dieser Theil des Gebäudes kam sehr spät zu Ende, als im westlichen Europa längst schon die Neigung verschwunden war, in irgend einer Beziehung neugriechische Vorbilder nachzuahmen, als ganz im Gegentheil westeuropäische Bauweisen im Orient sich ausbreiteten. **) Die Vorseite der Marcuskirche enthält daher Spuren des sogenannten gothischen Geschmackes, welcher in Italien vielfältigen Umgestaltungen sich unterwerfen müssen. Ueberhaupt ist es unnöthig, die Verdoppelungen und Verkrüppelungen des alten Säulensystemes, welche dem zwölften Jahrhundert eigenthümlich sind, aus byzantinischen Vorbildern abzuleiten. Sie entwickelten sich allgemach aus der Aufgabe, die Trümmer alter Pracht, unter welchen die erhaltenen Säulenschäfte und vollständigen Werkstücke mit der Zeit seltener wurden, in irgend ein System der Verzierung zu verflechten.

Säulen und Bogenstellungen wurden seit alter Zeit vor den Basiliken angebracht, der Pracht, der Bequemlichkeit, der Umgänge willen. Als Vorhof, hat eine Säulenstellung vor der alten Basilika S. Clemente sich vollständig erhalten. Vor S. Giovanni e Paolo, vor S. Lorenzo derselben Stadt wurden um das Jahr 1200 die Vorhallen mehr wiederhergestellt,

*) Von der Hagen, Briefe in die Heimat, Bd. II. S. 111. ff. — In einem Bilde der Gallerie della Brera zu Mayland, welches dem Gentile Bellini beygemessen wird, bildet eine freye Darstellung der dazumal wohl noch besser erhaltenen Vorseite der Sophienkirche den Hintergrund, welche jene Vergleichung in der Wurzel abschneidet.

**) S. Mariti, viaggi per l'Isola di Cipro etc.

als neu aufgerichtet. Spuren der Fortdauer dieses Gebrauches finden sich hie und da aus dunkleren Epochen des Mittelalters; so zu Florenz vor S. Jacopo jenseit des Arno. Diese letzten haben gewöhnlich eine geringe Tiefe. Allgemach schmolzen sie zur blossen Zierde ein, als eingemauerte Säulen, welche in der toscanischen Baukunst des eilften Jahrhunderts überall die Vorseiten der Kirchen bis auf die Höhe der Seitenschiffe einnehmen. Es galt den höher, bis zum Giebel hinaufgelegenen Raum entsprechend zu verzieren. Im Bezirke von Florenz setzte man über die Säulen Pilaster, deren Gebälke das Giebelfeld horizontal begrenzt und hiedurch dem Frontispiz der antiken Baukunst sich anzunähern sucht. An anderen Stellen füllte man den Raum durch eine Reihe abstehender Säulen, deren mittle die Höhe des Giebels erreichen, die übrigen, der Senkung des Daches folgend, sich allgemach verkleinern. Beyspiele dieser Art gewähren der Dom zu Fuligno, die Vorseite der Hauptkirche von Carrara *). Diese engen Hallen waren noch zugänglich, mochten die Bestimmung haben, Reliquien vorzuzeigen, Seegnungen zu ertheilen. Im zwölften Jahrhundert schwanden sie aber zu einer Art Columbarium ein. Denn es giebt, besonders zu Pisa, Beyspiele vier- bis sechsfacher Reihen kleiner Zwergsäulen, welche von der Höhe der Seitenschiffe bis zum Giebel ihrer Vorseiten hinaufreichen. Diese Laune aus byzantinischen Vorbildern abzuleiten, fehlt es an historischen Gründen.

Auf ähnliche Weise zeigt sich das Vorbild der, aus der Ferne sehr artig lassenden Zwergsäulengänge an den Außenseiten der halbrunden Nische zu Ende damaliger Kirchen im

*) S. Ruhl, Denkmäler der Baukunst in Italien, Heft II.

dem stattlichen Säulenhalbkreis an der Rückseite der schönen Kirche S. Frediano zu Lucca. Man mag diese luftigen Säulengänge auch zur Vertheidigung und zur Lust genutzt haben; denn sicher hatte die halboffene, räumige, auf eckige, schmucklose Pilaster gestützte Halle unter dem Giebel der Kirche S. Saba, in den verödeten Theilen Roms, nie den Zweck, die Vorseite zu verschönern, vielmehr einen practischen. Andere Seltsamkeiten und Abweichungen von bis dahin festgehaltenen Ueberlieferungen aus dem christlichen Alterthume erklären sich bequemer und sicherer aus den frey productiven Bestrebungen der tramontanen, besonders der deutschen Steinmetzen und Baukünstler, welche, unabhängig vom täglichen Eindrucke der antiken Denkmale, schon auf eine ganz neue Bauart abzielten. Erweislich haben diese nördlicheren Kunstrichtungen schon seit dem Jahre 1100 auf Italien Einfluß gewonnen.

In Ansehung ihrer größeren Beharrlichkeit beym Alten erhielt sich bey den Byzantinern sicher, bis zur fränkisch-venezianischen Eroberung, die Bauverzierung ungleich mehr in den hergebrachten Formen der christlich-römischen Bauschule. Diese war schon im vierten Jahrhunderte vom Alterthume in vielen Dingen abgewichen. Am Palast Diocletians zu Spalatro zeigen sich Säulen über Consolen, was indeß nach einem wohlgearbeiteten Fragment im vaticanischen Museo schon ungleich früher gebräuchlich gewesen. Die Bildnerarbeit zu umgehen (deren Schule schon im vierten Jahrhundert und tiefer gesunken war, als jemals die Malerey), schloß man in sehr früher Zeit die Fensteröffnungen durch Bogenconstructionen verschiedener Art, beschränkte sich aber zuletzt auf den Halbkreis, unter welchem man zeitig kleinere Säulen anbrachte, sowohl die Füllungsmauer zu unterstützen, als auch die Lä-

den, oder Fenster daran zu befestigen. Diese und ähnliche Formen der christlich-römischen Architectur erhielten sich bey den modernen Griechen, so weit meine Kunde reicht, um ein Jahrhundert länger, als bey den Italienern; was die Vermuthung ausschließt, daß die Seltsamkeiten der italienischen Gebäude des zwölften Jahrhunderts auf irgend eine Weise neugriechischen Vorbildern nachgeahmt seyn. Liegt nun ohnehin deren Ursprung in den meisten Fällen klar zu Tage, so sehe ich nicht, weßhalb man sich bemüht, sie auf der Grundlage bloßer Vermuthungen aus einer weiten und bisher nicht umständlich bekannten Entfernung abzuleiten.

Die historische Redlichkeit erfordert, hier den Umstand nicht zu übergehen, daß in den Umränderungen der griechischen Miniaturen und Emailarbeiten nicht selten einige Hinneigung zu jener dem Orient eigenthümlichen Flächenverzierung sich verräth. Die Morgenländer werden bis auf den heutigen Tag in der Kunst, durch wechselnde Farben die Fläche, ohne sie aufzuheben, zierlich zu unterbrechen, als Muster angesehn und in Teppichen, Zeugen, eingelegten Arbeiten, nachgeahmt. Indeß kann diese Manier, ihrem Princip nach, durchaus nicht in die körperliche, runde Darstellung übergehn, wird daher auf die eigentliche Bauverzierung zu keiner Zeit eingewirkt haben, wovon zudem kein Beyspiel bekannt ist.

Wie bedingt an sich selbst, wie beschränkt auf einzelne geographische Puncte der Einfluß der byzantinischen Architectur auf die italienische gewesen sey, erhellt auch daraus, daß jene allgemein verbreitete, ernstliche Nachahmung neugriechischer Typen und Manieren der Malerey nicht früher eingetreten ist, als im Verlaufe des dreyzehnten Jahrhunderts. Wäre schon im eilften Jahrhundert, als der Zeit, in welcher ein, freylich

sehr bedingter Einfluß byzantinischer Vorbilder auf die Architectur der Italiener einigermaßen erweislich ist, die Hingebung ganz allgemein und ganz unbedingt gewesen, so würde sie nothwendig auch die Malerey mit fortgerissen haben; um so mehr, da in der Sculptur des eilften Jahrhunderts vereinzelte Zeugnisse griechischer Schule vorkommen.*)

Uebrigens wird es nicht befremden können, daß eben in der Epoche der meist verbreiteten, lebhaftesten Nachahmung der neugriechischen Malerey (wie ich im ersten Theile gezeigt habe, das dreyzehnte Jahrhundert) die Bauart der neueren Griechen durchaus nicht mehr berücksichtigt wurde. Denn eben damals war die Baukunst der westlichen Europäer bereits in jener selbstständigen Entwickelung begriffen, welche ich den germanischen Styl nenne. Weit entfernt, denselben im Orient aufzugeben, haben die westlichen Europäer ihn vielmehr dahin verbreitet, wie in Syrien und in Cyprus verschiedene Beyspiele noch immer bezeugen.**)

---

*) Das Thor, dem Hauptaltare gegenüber, an der Kirche des Klosters Grotta ferrata, unweit Rom; das. der Taufstein in der Kapelle des heil. Nilus; das Hauptthor der Kirche S. Alessio zu Rom. Beide vielleicht aus der Schule von Montecassino, s. Thl. I. Abh. VII. S. 287. Zu Florenz, die Adler, an der Evangelienkanzel in S. Miniato a Monte; die Kanzel aus S. Piero Scheraggio, jetzt in S. Leonardo. In Deutschland, die Sculpturen über den Seitenthoren der Domkirche zu Bamberg. In allen diesen Sculpturen ist ein hochalterthümliches Princip.

**) S. Mariti, viaggi, die ersten Theile. — Sogar die tramontane vorgermanische Bauart ward von den Kreuzfahrern in den Kirchen des heiligen Landes in Anwendung gesetzt, s. den Bernard. Amico, trattato delle piante ed im. de' sagri edifizi di Terra Sta, Fir. 1620. fo.

Arabische Bauart.

Bei Hirten und herumstreifenden Räubern sucht Niemand so leicht eine eigenthümliche Bauart; allein auch in den beglückteren Gegenden Arabiens scheint es an Denkmalen einer dauerhaften und zierlichen Baukunst zu fehlen. *) Hingegen fanden die Araber in Persien große Pracht, welche der inneren Einrichtung der Wohnungen, in den südwestlichen Provinzen des byzantinischen Reiches, selbst in Spanien, Bauwerke, welche ihren Moscheen zum Vorbilde dienen konnten. Es ist gegenwärtig nicht länger dem Zweifel unterworfen, daß sie, gleich den germanischen Einwanderern, wenigstens in Aegypten und Spanien, die vorgefundenen Schultraditionen sogleich benutzt und ihrem Bedürfniß angepaßt haben. Denn nicht bloß in der Construction, nein selbst in der Verzierung verrathen ihre ältesten Denkmale sehr häufig den christlich-römischen (den byzantinischen oder germanischen) Ursprung. **)

Indeß brachten die Erfordernisse ihrer Gebräuche und Sitten nothwendig in den Grundriß neuangelegter Gebäude eigenthümliche, vom christlichen und römischen Herkommen abweichende Formen. Geschmack fanden sie in der Construc-

*) S. Niebuhr, voy. en Arabie.

**) S. De la Borde, Al. voy. pitt. en Espagne; Descr. de la Catalogne, p. 8. Pl. X. p. 36. Pl. LXI. — Die häufigen Säulen der Kathedralkirche von Cordova, eines ihrer gepriesensten älteren Werke, haben meist Kapitäle von componirter Ordnung. Zu diesem Bau soll man christliche Architecten berufen haben; s. Bourgoing, tour d'Espagne, T. III. p. 87. s.

tion an der Art Bögen, welche man den Hufeisen vergleicht, nach ihnen benennt. Ich befürchte, daß sie nicht eigentlich der Construction angehören, sondern bloß durch verzierende Ausladungen, denen häufig ein Säulchen zur Stütze dient, hervorgebracht wurden. Eigenthümlich sind ihnen ferner in der Verzierung die flachgehaltenen, meist wohl symbolischen Pflanzengebilde, nach welchen man später jede leichtere Flächenverzierung, Arabeske, benannt hat; ferner die häufigen Schriftstellen und Denksprüche, welche sie mit jenen zu verweben liebten. Auch scheint es, daß unter den Khalifen die Wohngebäude der Araber an Zierde und Bequemlichkeit Alles übertroffen haben, was, bey ascetischer Richtung, damals bey christlichen Völkern gewöhnlich war. Die mehr novellenartigen Erzählungen in den arabischen Mährchensammlungen erwecken von dem Gemach und Reiz solcher Wohnungen den günstigsten Begriff; auch fand der griechische Kaiser Theophilus daran so viel Gefallen, daß er in der Nähe von Constantinopel ein Lustschloß nach arabischem Geschmacke einrichten ließ. *) Da unstreitig der Islam dem sinnlichen Lebensgenusse einen weiteren Spielraum gewährte, als das Christenthum; da ferner ästhetische Curiosität und Grillenhaftigkeit jenem Zeitalter noch fern lag; so entstand diese Nachbildung arabischer Wohngebäude wohl nur aus dem Geschmacke des Kaisers an deren erprobter Behaglichkeit.

In den Zierden der arabischen Baukunst älterer Zeit liegt so viel mit den Ansichten der christlichen Völker Unvereinbares, daß ein Beyspiel, wie das angeführte, wohl ohne Nach-

*) S. Schlosser, Geschichte der bilderstürmenden Kaiser, Bd. I. S. 500., und Gibbon, an s. St.

folge bleiben mußte; eine bedingtere Nachahmung zeigt sich indeß an mehr als einer Stelle; zu Monreale in Sicilien;*) sogar, außerhalb Spoleto an dem Wege nach Rom, an der Vorseite der Kirche S. Pietro, deren arabische Einzelnheiten eine besondere Veranlassung haben müssen, welche ich nicht anzugeben weiß. Indeß berechtigen solche Anomalien auf keine Weise zu der Behauptung, welche einige Geschichtschreiber der Künste aufgestellt haben: daß in die Bauart, welche ich die germanische nenne, arabische Elemente eingeflossen seyen, was auf keine Weise einzuräumen ist.

In den Bauwerken des eilften und folgenden Jahrhunderts finden sich allerdings nicht selten Verzierungen, welche als bloße Aggregate antiker und moderner, fremder und heimischer Formen erscheinen, denen der organische Zusammenhang ganz fehlt. Die germanische Bauart aber entwickelte sich organisch, bildete, was in ihr bloß verzierend ist, systematisch aus ihren Grundformen hervor, was selbst ihre Gegner nicht in Abrede stellen. Eine Bauart von entschiedener Eigenthümlichkeit wird überhaupt nie aus einer mechanischen Mischung ungleichartiger, am wenigsten aus einer Mischung bloß verzierender Theile entstehen können. Wie daher jene Behauptung schon dem allgemeinen Gedanken nach ganz falsch ist, so beruht sie historisch auf einer gröblichen Flüchtigkeit, aus einem nachlässigen Blättern in den zahlreichen Bilderwerken, welche zu Ende des vorigen, zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts so viel Licht verbreitet, so viele Data einander angenähert, doch auch ein leeres historisch-ästhetisches Geschwätz nur zu

*) S. von der Hagen, Briefe rc., wo die italienischen Topographieen und Bilderwerke nachgewiesen und benutzt sind.

sehr befördert und erleichtert haben. Denn sie beruht darauf, daß man viele Grundzüge und Verzierungen der germanischen Bauart in den arabischen Denkmalen Spaniens und anderer mohammedanischer Länder wahrgenommen, ohne die Zeit zu berücksichtigen, in welcher diese Werke entstanden sind. *) Hätte man die Zeitfolge beachtet, so würde es sich gezeigt haben, daß die Entstehung und allmählige Entwickelung der germanischen Architectur in den Gebieten der großen deutschen Ströme und in den nächstangrenzenden Ländern um mehr als ein Jahrhundert älter ist, als jene zum Germanischen sich hinneigenden Gebäude der Araber und anderer Völker des Orients. **)

---

*) Fiorillo, Gesch. der Künste, Bd. IV. S. 23. f. stützt seine Ableitung der germanischen Architectur von der spanisch-arabischen zugleich auf die nichts weniger als germanische Kathedrale von Cordova (eines der ältesten) und den Alcazar von Sevilla (nach, de la Puente, viage de Espanna, eines der spätesten Werke der spanischen Araber).

**) S. die germanischen Theile des Schlosses von Granada, in dem spanischen, und in Murphy's Bilderwerke; vgl. Pallas Reise, über die tatarischen Grabmale in den russisch-asiatischen Steppenländern; die, mosquée de Touloun, in Descr. de l'Egypte, Vol. I. Pl. 29. — Die Morgenländer hatten früher den halbrunden in den ihnen eigenthümlichen Hufeisenbogen verwandelt; ganz analog gaben sie nun auch dem geometrischen Spitzbogen eine gewisse Quetschung. Spät (im funfzehnten Jahrh.) ging diese Form in die germanische Manier der Abendländer (in den florid style, der Engländer) über, welche jedoch dem sogenannten maurischen Bogen eine schönere Curve gegeben, wie es aus vielen Beyspielen bekannt ist.

Vorgermanische und Germanische Bauart.

1100 bis 1450.

In der herrschenden Bauart des zwölften Jahrhunderts hätten wir nur etwa die Kuppeln über der Durchkreuzung der Schiffe aus byzantinischen Vorbildern ableiten können, darin keinen ausreichenden Grund gefunden, die neu aufgekommene Benennung, byzantinische Architectur, welche falschen Deutungen unterliegt, anzuerkennen. Treffender und minder bedenklich ist ohne Zweifel der früher übliche Name, vorgothische Bauart, insofern er nämlich das Wesen derselben, welches in der Tendenz besteht, aus der ein wenig später die sogenannte gothische Architectur ganz ausgebildet hervorgegangen ist, ganz richtig bezeichnet. Nach dem oben gemachten Vorschlage, die in der ganzen Christenheit vom Jahr 1200 bis gegen 1500 herrschende Bauart, welche man bisher die gothische genannt, die germanische zu nennen, möchte jene vorangehende daher dem entsprechend am schicklichsten als die vorgermanische bezeichnet werden können.

Ihren mittelbaren Ursprung aus der alten christlich-römischen Bauschule haben beide Style nie so ganz verläugnet. Der erste bewahrt noch gar manches römische Gesims und Kapitäl, beide aber bleiben im Hauptentwurfe den Basiliken, Rotunden und regelmäßigen Polygonformen der antiken Baukunst getreu. Dir allmählige Umgestaltung ergab sich aus climatischen Forderungen, oder aus veränderten Lebensgewohnheiten. Gewiß war der offene hölzerne Dachstuhl der alten Basiliken, mit welchem man auch im Norden sich lange be-

holfen, hier dem Clima nicht angemessen, mußte daher zeitig durch Gewölbe ersetzt werden. Diese wurden in den älteren Zeiten über mächtigen Grund und Widerlagen und etwas niedrig angelegt.*) Der Wunsch, die schweren, drückenden Gewölbe zu erhöhen, ergab sich aus dem Gefühle. Bey steigender Bildung fand die Kunst in der Theorie, oder doch in der Erfahrung, Mittel die Fülle, die gewölbte Decke der Kirchen höher und höher zu legen, ohne deshalb die Mauern und Stützen, denen man früherhin eine mehr als erforderliche Stärke gegeben, noch schwerfälliger und massiger anzulegen. So sehen wir während des eilften, noch mehr im zwölften Jahrhunderte, die Schiffe der Kirchen immer schlanker in die Höhe sich erheben, bis sie zuletzt Verhältnisse erreichen, welche die nachfolgende, sogenannte gothische Architectur nur in einzelnen Fällen bemerklich überstiegen hat.

Die veränderten Verhältnisse machten denn auch veränderte Zierden unerläßlich. In Italien, besonders in Toscana, hatte man, von antiken Mustern umgeben, versucht, die Außenseiten der Kirchen gleichsam in verschiedene Plane zu theilen. Die nordischen Architecten hingegen entwarfen ihre Zierden unabhängig von beschränkenden und irreleitenden Vorbildern, entwickelten sie vielmehr aus den Motiven, welche die Verhältnisse und die Construction ihrer Gebäude darboten. Wenn jene die Höhe der Kirchen in verschiedene Plane theilten, suchten diese im Gegentheil das Dach und das deckende Gewölbe mit dem Sockel des Gebäudes in unmittelbaren,

*) So die Gebäude, welche die englischen Alterthumsforscher ihrem Saxon und early Norman style, unterordnen; bey uns die merkwürdige, und erhaltene Tribune der Kirche zu Königslutter im Braunschweigischen und andere.

anschaulichen Zusammenhang zu bringen. Diesen Zweck erreichten sie, im Inneren der Kirchen, durch schmale, wenig erhobene Pilaster, welche im Mittelschiffe vom Fußgestelle der Säulen, diese theilend, sogar ihr Kapitäl durchschneidend, bis zur Gewölbdecke hinlaufen, und hier bald scheinbar, bald auch wirklich, dem Ansatze des Gebäudes eine Stütze darbieten. An den Außenseiten schlossen sich flache, etwas bandeauartige Pilaster, wo sie die Höhe der Mauer gewannen, an eine Reihe bogenförmig verbundener gleich flacher Tragsteine, welche längs dem Dache ein ganz hübsches Gebälke bilden. *)

Die Bauart des zwölften Jahrhunderts ist demnach, in ihren schlanken Verhältnissen, in ihrer ganz sinnreichen Verknüpfung des Sockels der Hauptmauern mit dem Gebälke, der Basamente von Säulen und Pilastern mit den Ansätzen der Hauptgewölbe, gleichsam der erste, allgemeinste Entwurf der germanischen; diese nur etwa deren weitere Ausbildung ins Einzelne und Mannichfaltige. Verfolgen wir die allmählich fortschreitende Entwickelung der germanischen Architectur von ihren ersten, noch furchtsamen, erprobenden Versuchen bis zur Höhe ihrer vollendeten Ausbildung.

Wie die vorgermanische Bauart durch ihre schlanken Verhältnisse, durch ihre Verknüpfungen entlegener Theile der Construction, der erste, so war der zweyte Schritt zur Begrün-

---

*) Bey größter Verbreitung der Kunde von den Epochen der germanischen Baukunst wäre es fast unschicklich, hier Beyspiele anzuführen. — Indeß bringe ich noch einmal in Erinnerung, daß die Rückseite der Kirche S. Francesco zu Assisi, die Domkirche zu Ratzeburg und die älteren Theile der zu Lübeck, weil sie nicht älter seyn können, als das Christenthum in den slavischen Ländern, als das Todesjahr des heil. Franz, für die Zeitbestimmung dieses Styles sehr wichtig sind.

dung des neuen architectonischen Systemes unstreitig die Anwendung des spitzen, oder aus Segmenten zusammengesetzten Bogens.

Alle strengeren Forscher*) stimmen darin überein, daß nicht früher, als innerhalb der ersten Decennien des dreyzehnten Jahrhunderts der spitze Bogen systematisch in Anwendung gesetzt, ernstlich begünstigt worden ist. Als Nothbehelf brachte man ihn allerdings schon ungleich früher, doch nur höchst selten in Anwendung; wie man denn überhaupt voraussetzen darf, daß die Möglichkeit dieser Constructionsart, deren einfachste Formen bei den alten Völkern bekanntlich dem runden Bogen und demselben entsprechenden Gewölbe vorangegangen sind, **) jedem Baukundigen stets klar eingeleuchtet habe.

*) S. Th. Warton, essay on Gothic Arch. (in den obss. on the fairy Queen of Spenser, ed. 1762. p. 184.) „This style commenced about 1200." Er stützt sich vornehmlich auf die Veränderungen und Uebergänge in den Siegeln Heinrich III. Die unsrigen, die französischen führen auf dass. Resultat. Murphy, plans and sections of the church and abbey of Batalha, intrad. p. 3. „The first specimens of this manner of building were, I believe, finished about the beginning of the thirteenth Century." Der Entwurf und die Gründung der wichtigsten Gebäude in ganz ausgebildetem germ. Style fällt bekanntlich in die zweyte Hälfte des dreyzehnten Jahrhunderts, der älteren, einfacheren Formen in die erste. Diese Umwandlungen fallen in eine so neue Epoche, daß es nicht schwer hielt, das Alter einer sehr großen Zahl solcher Gebäude aus den Urkunden und Inschriften völlig sicher zu stellen, wie es geschehen ist.

**) Mit den Bemerkungen aller neueren Forscher in Uebereinstimmung sagt Nibby (viaggio antiq. ne' contorni di Roma, T. 11. p. 48.) von Theilen der, vor nicht langer Zeit entdeckten, Wasserleitung in der Nähe des alten Tusculum: „la volta di questa camera, voltata ad arco acuto e simile in parte al tesoro d'Atreo presso Micene e alle cosi dette Porte Ciclopiche (s. das Werk des Dionigi),

habe. *) Also wird man dem dreyzehnten Jahrhundert nicht etwa die Erfindung, vielmehr nur die systematische Anwendung des Spitzbogens beymessen können.

Die frühesten Beyspiele nicht mehr nothgedrungener, sondern absichtlicher Anwendung des spitzen Bogens zeigen sich, meines Wissens, an den Giebelseiten einiger vorgothischen

---

é sempre indizio di antichità assai rimota. Doch bringe ich in Erinnerung, daß solche hochalterthümliche Mauerspitzbögen stets in zwey gegen einander gestellte Steinstücke (diese für sich auch in ägypt. Denkmalen) ausgehn, also des Schlußsteines entbehren, was schon längst von den Architecten bemerkt worden ist. Hierher gehören die Steinsparren in einigen Hünengräbern, die Winkelbögen in der Wasserleitung bey Cairo in Aegypten, deren bildliche Darstellung im oberen Geschoß des carolingischen Gebäudes zu Lorsch beim Rhein (Moller) und selbst auf byzantinischen Kleinigkeiten, z. B. im Museo zu Cortona. S. Diss. de cruci corton. Liburn. 1751. 4. p. 27.

*) Ein solcher einzelner Fall zeigt sich zu Pisa, wo im eilften Jahrhunderte die Vorseite der viel älteren Kirche S. Paolo in ripa d'Arno (s. Morrona, Pisa ill. T. III. c. XV.) nach damaliger Weise durch eine flach anliegende Bogenstellung geschmückt worden ist. In dem Grundrisse des alten Gebäudes war eine erhebliche Ungleichheit in der Breite der beiden Seitenschiffe; der Architect, welcher die spätere Verzierung anordnete, war daher genöthigt, an der Mauer des Seitenschiffes zur Rechten die eingemauerten Halbsäulen, deren Zahl er nicht vermindern wollte, einander um einige Fuße anzunähern. Im Halbkreise ausgeführt, würden aber die Bögen über diesen engeren Intercolumnien die Höhe der übrigen nicht erreicht haben. Daher setzte er sie lieber aus Segmenten zusammen, machte Spitzbögen, welche durch perspectivische Illusionen ausgeglichen werden, dahingegen die verletzte Horizontale sich stets fühlbar macht. — Es wird übrigens unnöthig seyn, die Beyspiele, welche, v. d. Hagen, Briefe, Thl. I. S. 198., angehäuft hat, der Sichtung zu unterwerfen, da es hier nicht sowohl darauf ankommt, zu zeigen, wer die Architecten des Mittelalters mit dem Spitzbogen bekannt gemacht habe, als vielmehr, weßhalb er in Gunst gekommen sey.

Kirchen mit noch zurückgezogenen Glockenthürmen; zwar in dem mittlen unter den drey langen Fenstern, welche man eben damals, dem Schiffe Licht zu geben, an den Giebelseiten der Kirchen anzubringen pflegte. Verschiedenes kann beygetragen haben, den Gedanken, daß jenes weitere Mittelfenster durch einen Spitzbogen gefälliger sich beschließen möge, zu wecken und auszubilden. Offenbar schloß diese Figur dem spitzen nordischen Giebel sich ungleich besser an, verminderte sie um einige Maße den schwerfälligen Eindruck der weitläuftigen Mauermasse über den Fenstern, erweiterte sie die beleuchtende Fensteröffnung.*) Die schmalen Seitenfenster, bey welchen diese Beweggründe fehlten, ließ man noch beym Alten. Indeß mußte es nach diesem ersten Versuche und vermöge desselben sehr bald klar werden, daß der Spitzbogen überhaupt der pyramidalen Hauptform, welche im Norden die vielleicht unnöthig hohen, doch nun einmal so üblichen Dächer allen größeren Gebäuden nothwendig ertheilten, gefälliger sich anschmiege, als der übliche halbkreisförmige; hiedurch von Hand zu Hand der Wunsch erweckt werden, zunächst alle Thür- und Fensteröffnungen, alle Säulenabstände durch spitze Bögen zu überspannen, in der Folge auch die Construction der Gewölbe auf eine entsprechende Weise einzurichten.

In der ersten Hälfte des dreyzehnten Jahrhunderts nahm die Ausbildung dieser neuen Constructionsart die Architecten nothwendig ganz in Anspruch. Daher zeigen die ältesten Bauwerke im sogenannten gothischen Geschmacke nicht selten, bey

---

*) Die in England so häufig vorkommenden gedrückten Spitzbögen machen hiervon eine Ausnahme, sind indeß nach den Beobachtungen der englischen Alterthumsforscher den späteren Formen beizuzählen.

schon spitzen Bogen, in ihren noch sehr sparsamen *) Gesimsen und Schmucktheilen aller Art häufig ganz die alten, zum Theil antiken Motive. **) Allmählich jedoch neigen sich auch diese letzten mehr und mehr zum Kantigen, Gespitzten und Scharfen, schließen sich dem Entwurfe der Strebepfeiler, der vorspringenden Kappellen, der Thürme an, welche um diese Zeit beginnen, ihre alte Stellung verlassend, ganz mit den Giebelseiten der Kirchen sich zu verschmelzen, oder, wie man sagt, in ihnen aufzugehn.

Diese Uebergänge an deutschen und ausländischen Bauwerken nachzuweisen, ist, nach den Arbeiten der englischen Architecten und Alterthumsforscher, oder Mollers, Boisserée's und Anderer, zwar nicht mehr schwierig, liegt indeß nicht in meiner Aufgabe.

Das Princip der gothischen Bauart kann angegriffen, ihre Anwendung auf die Forderungen unserer Zeit bestritten werden. Niemand indeß wird läugnen wollen, daß sie, nach dem Verfalle der alten Bildung die erste ganz eigenthümliche, daß sie eine systematisch durchgebildete Bauart sey, welche (mag man es billigen, oder tadeln) Mittel aufgefunden hatte, die römische Construction aus schweren Werkstücken zu entbehren, den Mauerguß an deren Stelle zu setzen, die Arbeit des Steinmetzen auf Solches einzuschränken, was in den Bau-

---

*) Wie an der Kirche der heil. Elisabeth, zu Marburg.

**) Merkwürdig ist in dieser Beziehung ein Seitenthor des Domes zu Lübeck, welches zu den alten noch vorgothischen Theilen des Gebäudes führt. Die verdoppelten Wülste um den Spitzbogen, die verkröpften Säulchen, auf welche jene sich stützen, sind hier durchaus mit Sculptur bedeckt, deren Motive häufiger dem griechischen, als dem römischen Alterthume angehören.

werken zu Tage liegt. Wenn nun ungeachtet dieser und anderer höchst ausgesprochenen Eigenthümlichkeiten in ihren Grundrissen noch immer die Hauptzüge der alten römischen, selbst in ihren Verzierungen nicht so gar selten Reminiscenzen aus dem classischen Alterthume bemerklich werden; so bestätigt sich hierin von Neuem, daß alle Bauschulen des Mittelalters durch allmählige Uebergänge an das classische Alterthum sich anknüpfen: ungeachtet der Modificationen, welche besondere Verhältnisse herbeygeführt haben, sämmtlich in ihrer Wurzel zusammenstoßen. Durch die Entwickelung ihres geschichtlichen und gleichsam organischen Zusammenhanges bezweckte ich, Ansichten zu verdrängen, welche einem blödsinnigen Nachahmungstriebe beymessen, was nur aus Nothwendigkeiten, Absichten und Zwecken abzuleiten ist.

Register.

A.

Achen, Kunstwerke I. Band, Seite 212, 222.
Aetzeichnen I. 68 — 71.
Agostino d'Antonio II. 372 — 375.
Aegyptische Kunst I. 25, 26.
Alfani III. 146 — 147.
Altchristliche Kunst I. 157 — 179. — Bezeichnung ihres Charakters I. 158 — 165; Denkmale welche Allegorien und willkührliche Symbole enthalten, und zwar a) auf heidnischen Ideen beruhend I. 165 — 167, b) auf christlichen I. 167 — 177; Untersuchung, welchem Volke die Künstler angehört, die diesen neuen Styl eingeführt I. 177 — 179.
Alte Kunst I. 107 — 116, III. 81; auf welche Art man sie in der neuen Kunst nachahmen solle I. 164.
Alunno, Niccolò (auch Niccolò von Fuligno genannt) II. 311, 313, 315 — 320, 324, 328, III. 29.
Anatomische Studien I. 69 — 70.
Andrea di Salerno III. 146.
Andreas von Pisa II. 166.
Apollonio (es ist fälschlich Apllonio gedruckt) I. 355.
Arcagno II. 215 — 216.
Arcagnuolo II. 89 — 91, 113 — 118.
Arezzo, Kunstwerke II. 336.
Arnoldo, Alberto di II. 166 — 168.
Assisi, Dom I. 193 — 194, II. 318, III. 178; Kloster der heil. Clara II. 213; Kirche des heil. Franz II. 36 — 37, 87 — 89, III. 146; Kirche S. Maria degli Angeli, bey der Stadt I. 342 — 343; Minoritenkirche II. 65 — 68; sonstige Kunstwerke II. 83, 312, 313, 314 — 315, 329, 330.
Auffassung, in der Kunst I. 19 — 22; Auffassung und Darstellung, die zwey Thätigkeiten in der Kunst I. 14 — 18.
Augustin von Florenz II. 296 — 298.

B.

Baldovinetti II. 268.
Bamberg, Kunstwerke I. 317.
Barna II. 109 — 112.
Bartoli, Domenico II. 221 — 222.
Bartoli, Taddeo II. 217 — 222, 310, 311 — 312, 395.
Bartolommeo, Fra III. 61 — 62, 71 — 73, 89.
Bartolommeo, Giovanni di II. 292, 293.
Bartolommeo, Maso di II. 292, 293, 294.
Bastia, la (Flecken bei Assisi), Kunstwerke II. 318.
Bauart, arabische, besonders in Rücksicht auf die Behauptung, daß die germanische Bauart sie nachgeahmt II. 217 — 220; germanische (und vorgermanische) III. 221 . 228; B. der Longobarden III. 170 — 180; B. der Ostgothen, besonders daß sie nicht die Erfinder der sogenannten gothischen Baukunst sind III. 165 — 170.
Baukunst, ihre Eintheilung III. 163 — 164; B. in Alexandrien III. 160; byzantinische B. s. unten; B. vor den Griechen und Römern III. 157 — 158; B. der Griechen nnd Römer III. 158 — 162; beide verglichen III. 158; griechisch-römische B., ihr Uebergang in die Baukunst des Mittelalters III. 162 — 163; italienische B. s. unten; B. des Mittelalters III. 158, 228; B. bey den Römern III. 159.
Bauten in Italien im Mittelalter, wie sie geleitet wurden II. 158—163.
Benozzo II. 318, 320.
Berlin, Museum II. 79, 352, III. 23, 24, 31 — 33, 53 — 55, 108 — 109.
Bicci, Lorenzo di II. 242.
Bildende Künste, mit den redenden verglichen I. 6 — 7.
Bologna, Kunstwerke III. 120.
Bolognesische Schule I. 3, 72.
Bonachorso II. 300.
Bonamico II. 23.
Brand des Borgo (Gemählde von Raphael) III. 125.
Brescia, Kunstwerke III. 38 — 39; Bauwerke III. 174 — 175.
Brunelleschi II. 241, 410.
Buonfiglio II. 311, 324.
Byzantinische Baukunst, im wahren Sinne des Worts (im oströmischen Reiche) III. 184 — 197; als eine neue Benennung einer Bauart des westeuropäischen Mittelalters III. 198 — 216; wie weit unsere Kenntniß von der Baukunst im oströmischen Reiche geht II. 184 — 186; daß byzant. Architectur kein bestimmter Begriff ist III. 186; die ersten Bauwerke tragen das römische Gepräge III. 186 — 191; Veränderung seit Justinian I. III. 191 — 194; dritte Periode, von 900 — 1100 III. 194 — 197.
Byzantinische Kunst, ihr Einfluß auf deutsche Kunst I. 316 — 318; auf die italienische Kunst I. 283, 287 — 355.

C.

Cäcilia, die heilige (Bild Raphaels) III. 120.
Cambia, Arnolfo di II. 145, 155, 156 — 157.

Canova I. 135.
Cassel, Kunstwerke II. 307.
Castagno, Andrea dal II. 261, 262, 265.
Castello della Pieve, Peter von II. 320.
Chelini, Piero II. 168 — 173.
Christus am Kreuz, seine verschiedene Auffassung bey Griechen und Italienern I. 279 — 282.
Cimabue I. 31, 284, 285 — 286, 326, II. 4, 14, 30 — 31, 32, 37, 43 — 44, 399.
Claudio I. 99.
Como, Kunst daselbst I. 263.
Copenhagen, Kunstsachen II. 85, 307.
Coreggio III. 11, 13, 14, 17, 118.
Cosimo, Piero di II. 351 — 352.
Cosmas I. 270 — 271.
Credi, Lorenzo di II. 304, 305.

D.

Deutsche Kunst unter den sächsischen Kaisern I. 226 — 235.
Dietisalvi II. 23 — 25, 26.
Disputa (Gemählde Raphaels) III. 80, 82, 83, 100.
Domenico Veneziano II. 261 — 262, 265.
Donatello II. 235, 236 — 239, 359 — 362.
Doni, Adone II. 330.
Dresden, Kunstwerke III. 74, 129 — 132.
Duccio II. 4, 5, 7, 8 — 14, 24, 32, 36, 43 — 44, 399.

E.

Escorial, Kunstwerke III. 127 — 128.

F.

Federigo, Antonio di II. 201, 206 — 208.
Fiesole, Angelico da I. 65 — 66, II. 73, 243, 251 — 256, 400.
Fiesole, Mino da II. 298.
Fiesole, Kunstwerke II. 352.
Filippino II. 246 — 250, 273 — 276, 277, 309.
Filippo, Fra II. 269 — 272, 273, 309.
Florentinische Bauart III. 206.
Florentinische Schule II. 15, 27 — 75, 76 — 77, 78 — 90, 211, 214, 222 — 310, 394, III. 82.
Florenz, Gallerie der Akademie II. 63 — 64, 69, 84 — 85, 304, 346; Kirche S. Croce II. 57 — 62, 79 — 80, 82; Dom oder Johanniskirche I. 304 — 306, 336 — 341, II. 70 — 72, 233 — 235, 238, 239, 241, 288 — 294, 300 — 301, III. 178 — 180; Kunstschule II. 298, 344 — 345, III. 25 — 26, 68 — 69; Kloster und Kirche S. Maria Maddalena de' Pazzi II. 266, 343 — 344; S. Maria novella I. 327 — 329, II. 30 — 32, 80 — 81, 96 — 97, 275, 281 — 285; S. Miniato a Monte I. 354 — 355, II.

229, 269; Ognisanti II. 86 — 87, 277 — 279; Kirche Orsanmichele II. 240, 303; Palast Pitti II. 343, III. 55 — 56, 62 — 63, 108, 117, 119, 134 — 135, 138; Servitenkirche II. 269, 302, 347; Kirche S. Trinità II. 252, 279 — 281; Gallerie der Uffizi II. 81, 307, 308, 345, III. 42, 63 — 64, 66, 69, 71 — 72, 89, 108, 116, 127, 135 — 136, 147; sonstige Kunstwerke I. 252 — 255, 307 — 309, 352 — 353, II. 30 — 32, 96, 168 — 172, 172 — 173, 239, 245 — 246, 255, 260, 263, 265 — 266, 272 — 273, 276, 294 — 295, 303 — 304, 348, 352, III. 65 — 66, 111 — 112, 148 — 149, 181 — 182.
Formen der Darstellung I. 82 — 84.
Fornarina (Bilder des Raphael) III. 116 — 117.
Francesca, Piero della II. 336, III. 39 — 40.
Francia, Francesco II. 351, III. 146.
Franken, ihre Kunst I. 206 — 226. — Warum sie Anfangs so sehr zurück war I. 207 — 209; Anfang des besseren unter Pipin I. 209 — 210; Karl d. Gr. Bauten im römisch-christlichen Styl I. 210 — 213; Erklärung dieser Erscheinung I. 213 — 216; auch in der Sculptur und Malerey blüht am Hofe Karl d. Gr. eine römisch-altchristliche Schule auf I. 216 — 217; über die Weihgeschenke, deren Mittelpunct Rom war I. 217 — 221; Ausbildung der Arbeiten in Gold und Silber bei den Franken unter Karl d. Gr. I. 221 — 222; Miniaturmalerey zu dieser Zeit I. 222 — 226.
Fredo, Bartolo di II. 218.
Fuligno, Kunstwerke II. 319, III. 57 — 58.

G.

Gaddi, Agnolo II. 217.
Gaddi, Taddeo II. 63, 78 — 81.
Galathea (Gemählde Raphaels) III. 106 — 107, 140 — 142.
Gegenstand der Kunst I. 10 — 12, 21, 127 — 129, 132 — 133.
Geschmack in der Kunst bey den Römern III. 3 — 4; malerischer G., daß die Strenge der Zeichnung damit nicht in Verbindung steht III. 85 — 86.
Ghiberti I. 93, 289 — 291, II. 232 — 237, 353 — 359, 395.
Ghirlandajo, Domenico I. 32, 65 — 66, II. 266, 274, 276 — 286, 287, 309.
Giorgio, Francesco di II. 182 — 193, 196, 200. — daß er nicht bey dem Bau von Pienza gewesen seyn könne II. 182 — 184, daß er sich nicht mit der schönen Baukunst beschäftigte II. 184 — 186; seine Leistungen in der Befestigungsbaukunst II. 186 — 189; daß er nicht das Schloß zu Urbino gebaut II. 189 — 191; daß er nicht ohne Kenntnisse und Uebung in der schönen Baukunst war II. 191 — 193.
Giorgione III. 104.
Giotteske Manier, giotteske Maler II. 213 — 217, 242.
Giottino II. 82 — 83.
Giotto I. 32, 99, II. 4, 31, 32 — 35, 36, 39 — 75, 76, 213, 214 — 216, 393, 399. — Ueber seinen Ruhm II. 39 — 40; worin seine neue Manier bestanden II. 40 — 46; Stelle aus Boccaz über ihn

II. 46 — 48, aus Sacchetti II. 48 — 50; Canzone von Giotto II. 51 — 55; seine Charakterisirung II. 55 — 57; Bild von ihm in der Kirche S. Croce zu Florenz II. 57 — 60; Beurtheilung seiner Manier nach diesem Bilde II. 60 — 63; andere Bilder, die von ihm sind II. 63 — 65, (eine Arbeit nicht von ihm 65 — 67) 67 — 70; seine Kenntniß in der Bau- und Bildnerkunst II. 70 — 72; allgemeine Uebersicht seines Verdienstes, besonders in Hinsicht auf Uebertreibung desselben II. 72 — 75.
Giulio Romano III. 109 — 110, 135, 138, 140, 143 — 144.
Giunta I. 341 — 343, II. 37.
Glasmalerey zu Florenz II. 377 — 381.
Gothische Baukunst, über die Benennung III. 166 — 170.
Gozzoli, Benozzo I. 65 — 66, II. 256 — 261.
Grablegung (Bild Raphaels) III. 69 — 71.
Graburne des Junius Bassus I. 168.
Gratiano, Guarnieri II. 25.
Gratiano, Guido II. 25.
Griechische Kunst I. 25 — 31.
Gruamons I. 256 — 259.
Grüfte des heil. Calixtus, Wandmalereyen I. 165.
Gualdo, Matteo di II. 313.
Guido von Siena I. 333 — 336, II. 21; ein zweyter des Namens II. 24.
Gute Hirt, der I. 167 — 169.

H.

Hamburg, Kunstwerke II. 85.
Heliodor (Gemählde Raphaels) III. 94, 103, 104 — 106, 126.
Hieroglyphe, daß sie noch lange nicht Kunst sey I. 24.

J.

Ideal in der Kunst I. 41, 45 — 59. — Ideal als ein Begriff der Archäologen I. 45 — 47, als ein Begriff der idealistischen Kunstphilosophen I. 47 — 52, als ein Begriff der sogenannten Schönheitstheorie I. 52 — 56; Ideal allgemeinhin für Geisteswerk, Unzulänglichkeit dieses Ausdrucks I. 56 — 57; Begriff den die Manieristen mit dem Worte verbinden I. 57 — 59.
Idealismus in der Kunst I. 30 — 37, 40, 72 — 73, 76.
Idealisten I. 36 — 37.
Ingegno II. 324 — 330, III. 29 — 31.
Innocenzo da Imola III. 146.
Isaias (Gemählde Raphaels) III. 94, 106 — 107.
Italienische Baukunst unter den Carolingern III. 180 — 184; Untersuchung der Behauptung, daß die ital. Baukunst die byzantinische Bauart nachgeahmt habe III. 199 — 216. — Bestimmung wann diese Nachahmung statt gefunden haben könne, und zwar: nicht in der ersten Periode der byzant. Baukunst, weil diese damals noch römisch war III. 199, daß es in der zweyten Periode die Umstände nicht erlaubten III. 199 — 200; daß vielmehr bis zum zehnten Jahrhundert alles römisch war III. 200 — 202; über das angeblich

Byzantinische am Dom zu Pisa III. 202 — 205, 207; florentinische Bauschule um 1000 III. 205 — 206, lucchesische III. 206 — 207; über das angeblich Byzantinische an der Marcuskirche zu Venedig III. 208 — 209; Kritik der Nachahmung byzant. Bauart im eilften und zwölften Jahrhundert III. 209 — 216.

Italienische Kunst unter den Gothen I. 180 — 183; unter den Longobarden I. 183 — 195; unter den Carolingern und sächsischen Kaisern I. 196 — 205, 217, 219 — 221, 235 — 249; im zwölften Jahrhundert I. 250 — 282; im dreyzehnten Jahrhundert I. 282 — 355 (besonders in Rücksicht auf die Nachahmung der byzantinischen Kunst), II. 4 — 75; im vierzehnten Jahrhundert II. 76 — 112, 164 — 209; im funfzehnten Jahrhundert II. 210 — 383; Raphael und seine Zeit III. 22 — 154. — Ueber das falsche Vorurtheil, daß die Gothen den Verfall der ital. Kunst veranlaßt I. 180 — 181, daß wir aus ihrer Zeit kein Denkmal haben I. 181 — 183; wahre Gründe jenes Verfalls I. 183 — 184; Zustand der Kunst unter den Longobarden in dem griechischen und longobardischen Italien I. 185 — 189; Kunstdenkmäler aus der longobardischen Zeit I. 189 — 195; von 400 bis auf Karl d. Gr. die Kunst wieder etwas zu Rom gepflegt I. 196 — 198; Denkmäler aus dieser Zeit, a) der Musivmalerey I. 198 — 203, b) der Baukunst I. 203 — 205, c) der Bildnerey in Gold und Silber I. 217 — 221; Verwirrung und tiefer Fall der Kunst in Italien nach Karl d. Gr. I. 235 — 239; Denkmäler aus dieser Zeit I. 239 — 249; Wiederaufstreben der Kunst im zwölften Jahrhundert I. 250; die Bildnerey geht voran I. 250 — 251, Denkmäler I. 251 — 255; Bildnerey in Toskana I. 255 — 256, 260, 262 — 263, Gruamons I. 256 — 259, Arbeiten lombardischer Bildner I. 263 — 268, Bildner zu Rom I. 268 — 272, Ferneres über die Bildnerey I. 272 — 275; Malerey im zwölften Jahrhundert I. 275 — 278, 280 — 282; Widerlegung der Behauptung Vasari's, daß im frühen Mittelalter in Italien alle Ueberlieferung der Kunst abgebrochen, sie ganz durch Cimabue hergestellt worden sey I. 283 — 292; Bestimmung der byzantinischen Manier I. 293 — 295; daß in früher Zeit keine Nachahmung der Byzantiner anzunehmen sey I. 295 — 296; Manier der italienischen Künstler zur Zeit der entarteten Kunst I. 296 — 299; Werth der byzantinischen Bildnerey I. 299 — 304, der Malerey I. 304 — 311; Unterschied der griechischen und ital. Malerey des Mittelalters I. 311 — 314; warum der byzant. Styl in Italien so spät Eingang fand I. 314 — 315; Spuren von Verbreitung byzant. Kunstarbeiten und Künstler in den Westen in früherer Zeit I. 315 — 320, Ansicht verschiedener Gelehrten über diesen Punkt, und zwar Lami I. 321 — 325, Lastri I. 325 — 326, della Valle I. 327 — 328, Lanzi I. 328 — 330, Andere I. 330 — 331; Beweis daß diese Einwirkung der byzant. Kunst im Anfang des dreyzehnten Jahrh. eingetreten, an Kunstwerken aus dieser Periode I. 331 — 348; Ursachen warum dieß damahls geschah I. 348 — 350; Recapitulation über die Nachahmung der byzant. Kunst I. 350 — 351, sie war in der Hauptepoche nur in der Malerey, nicht in der Bildnerey, nie in der Baukunst I. 351; Spuren unabhängiger ital. Malerey im dreyzehnten Jahrh. I. 351 — 355; Standpunkt des

Duccio und Cimabue II. 4, Untersuchung einiger Punkte in Duccio's Leben II. 5 — 14; über den Ursprung der florentinischen Malerey und Cimabue II. 14 — 19; die sienesische Schule blüht früher auf II. 19 — 21; frühe Maler dieser Schule II. 21 — 26; fernerer Beweis der früheren Blüthe dieser Schule II. 26 — 27; über den Anfang der florentinischen Malerey und Cimabue II. 27 — 32; urkundliche Belege II. 33 — 35; angebliche, aber unbeglaubigte Werke des Duccio und Cimabue II. 36 — 38; über Giotto (s. d. Art.); Mittelmäßigkeit zu Florenz nach Giotto durch die giotteske Manier I. 76 — 78; Auszeichnung der besseren Maler des vierzehnten Jahrhunderts, a) Florentiner, Taddeo di Gaddo II. 78 — 81, Giottino II. 82 — 83, Giovanni da Melano II. 83 — 89, Arcagnuolo II. 89 — 92; b) Sieneser II. 92, Simone di Martino und Lippo die Memmo, besonders der erstere II. 92 — 98, Ambruogio und Pietro di Lorenzo oder di Lorenzetto II. 99 — 108, Barna II. 109 — 112; urkundliche Belege, über Arcagnuolo II. 113 — 118, Simon Martini II. 118 — 122; Blüthe der ital. Kunst im vierzehnten und funfzehnten Jahrh. II. 164 — 165, Künstler dieser Periode, deren Kunstverdienst noch zu ermitteln ist, Alberto di Arnoldo II. 166 — 168, Piero Chelini II. 168 — 173, Ruseruti II. 174 — 175, Lorenzo von Viterbo II. 175 — 176; Bauwerke Pius II. zu Pienza, und Bernardo Rossellini II. 177 — 182, Francesco di Giorgio (s. d. Art.), Ferneres über Bernardo Rossellini II. 193 — 195, Bauten die Pius II. durch ihn in Siena ausführen ließ II. 195 — 200, Werke zu Siena die fälschlich dem Giorgio beygemessen worden II. 200 — 201; urkundliche Belege, über Lorenzo da Viterbo II. 202 — 203, Urbano da Cortona II. 203 — 206, Antonio di Federigo II. 206 — 209. — Funfzehntes Jahrhundert II. 210 — 211; die florentinische Schule klebt noch lange an der giottesken Manier II. 211 — 217, 222 — 223, während anderwärts Schritte zum Besseren geschehen: Taddeo Bartoli zu Siena II. 217 — 222, Niccolo di Pietro II. 224 — 226, Spinello II. 224, 226 — 229; zu Florenz erwärmt man sich in der Malerey immer noch an der Vorzeit II. 229 — 231, dagegen macht daselbst die Bildnerey seit dem Jahre 1400 unermeßliche Fortschritte II. 231 — 232, Ghiberti II. 232 — 236, Donatello II. 235 — 240, Nanni II. 240, Luca della Robbia II. 241 — 242; Verbesserung der Malerey zu Florenz in der Mitte des funfzehnten Jahrh. II. 242 — 243, Masaccio und Filippino II. 243 — 251, Angelico da Fiesole II. 251 — 256, Benozzo Gozzoli II. 256 — 261; über die Nachahmung der niederländischen Malerey in Italien II. 261 — 263; Erlöschen der Begeisterung für die Aufgabe in Florenz II. 264 — 265, Cosimo Roselli II. 265 — 268, es bleibt nur noch der Weg eines fröhlichen sich Hingeben in den Reiz der natürlichen Erscheinung über II. 268, Künstler dieser Gattung II. 268 — 269, Fra Filippo II. 269 — 272, Sandro Botticelli II 272 — 273, Filippino II. 273 — 276, welche eine Schule für sich bilden, neben der die des Cosimo Roselli steht II. 276, die Domenico Ghirlandajo fortsetzt II. 276 — 286, Bastiano Mainardi II. 286 — 287; Fortsetzung über die Bildnerey zu Florenz, Luca della Robbia II. 287 — 295, Augustin II. 296 — 298, andere Bildner II. 298 — 299, Bildner die zugleich malen; An-

tonio del Pollajuolo II. 299 — 302, Andrea del Verocchio II. 302 — 304; diese Bildnerey erzeugt eine dritte Schule der Malerey zu Florenz II. 287, Lionardo da Vinci, Schüler des Verocchio II. 304 — 310; Umbrische Malerschulen II. 310 — 311, Taddeo di Bartolo II. 311 — 313, Niccolò Alunno II. 313 — 320, Fiorenzo di Lorenzo II. 320 — 324, welche drey an der Spitze besonderer Schulen stehn; Nachfolger des Niccolò Alunno: Ingegno II. 324 — 330, Pinturicchio II. 330 — 336; Perugino II. 336 — 349 (s. d. Art.), Raphael II. 349 — 351; einige Einzelnheiten II. 351 — 352. Urkundliche Belege: über Ghiberti II. 353 — 359, Donatello II. 359 — 362, Michelozzo di Bartolomeo II. 362 — 363, Luca della Robbia II. 363 — 372, Agostino d'Antonio II. 372 — 375, Nardo da Majano II. 375 — 377, Nachtrag zu Abhandlung I. des Werks II. 377 — 381, zu Abhandlung VIII. II. 381 — 383. — Raphael III. 22 — 143 (s. den Art.); die der Kunst durch Raphael gegebene neue Richtung setzt Giulio Romano fort III. 143 — 144, die Zeit unmittelbar nach Raphael III. 144 — 148.

Jacob von Turrita I. 336 — 341, II. 21 — 22.

Johann von Bologna I. 92.

Johannes von Pisa II. 140, 141, 156.

Julius II. (Papst), sein Verdienst um die Kunst III. 122 — 123.

K.

Kreuztragung (Bild Raphaels) III. 132, 144.

Kunst, ihr Begriff I. 4 — 8; ihr Wesen I. 121 — 127; ihr Wesen und ihre Auffassung II. 419 — 420; Kunst und Poesie verglichen I. 8 — 10.

Kunstfähigkeit I. 13 — 14.

Kunstformen, darstellende I. 22 — 24.

Künstler, seine Lage in Bezug auf die Uebernahme von Arbeiten II. 390 — 391.

Kunstschulen II. 210 — 211.

L.

Leo X., sein Verdienst um die Kunst III. 122 — 136.

Leo X. (Bildniß Raphaels) III. 137.

Lessing I. 4 — 5, 129 — 132, 148 — 149.

Limine, Bauwerke III. 173 — 174.

Lionardo da Vinci II. 304 — 310, 416, III. 77, 88 — 90, 145.

Lippi, Filippo II. 400.

Logen des Vaticans III. 124 — 126, 145.

Lombardische Bildnerschule I. 265.

Lorenzetto, Ambruogio II. 99 — 106, 107, 393.

Lorenzetto, Pietro II. 99, 106 — 108.

Lorenzo, Fiorenzo di II. 320 — 324.

Lorenzo von Viterbo II. 175 — 176, 202 — 203.

Lorsch, Kloster I. 213. III. 225.

Lucca, Kirche S. Frediano I. 244, 261 — 262; sonstige Kunstwerke I. 260 — 261, II. 307, III. 71 — 72, 146, 147.

Lucchesische Bauart III. 206 — 207.
Luigi, Andrea di III. 29, 30, 31.

M.

Madonna del Cardellino III. 66 — 67; M. v. Fuligno III. 117 — 118; M. del Granduca III. 60; M. di Pescia III. 55 — 56, 112; M. del pez III. 127 — 128; M. della Seggiola III. 117; M. di S. Sisto III. 128 — 132, 144; M. Tempi III. 59 — 61.
Madonnenbilder, alte I. 333 — 334.
Mainardi II. 276, 286 — 287.
Majano, Benedetto II. 299.
Majano, Giuliano II. 299, 375 — 377.
Manier I. 41.
Manieristen I. 41.
Mantegna II. 394.
Mantua, Palast del T. III. 143.
Maratta I. 42.
Martini, Simon II. 92 — 98, 118 — 122.
Masaccio II. 73, 243 — 248, 251, 400.
Masolino II. 245.
Mayland, Kirche S. Ambruogio I. 221, III. 183 — 184; sonstige Kunstwerke II. 306, III. 39 — 40.
Melano, Giovanni da II. 83 — 89, 216.
Memmo, Lippo di II. 94.
Mengs I. 3, 95, 120, 134 — 135.
Messe von Bolsena (Gemählde Raphaels) III. 103 — 104, 105, 126.
Michelangelo I. 66, 94, 94, II. 237, 238, 410, 411, 416, III. 10, 11, 12, 14, 77, 85, 86, 87 — 88, 89, 90, 92, 93, 96, 97.
Michelozzo II. 241, 292, 293, 362 — 363.
Miniaturmalerey II. 252.
Modellzeichnen I. 68 — 71.
Monte-Cassino, Kunstwerke I. 317 — 318.
Monte Uliveto maggiore (Kloster auf dem Wege von Siena nach Rom), Kunstwerke II. 384 — 385, 387 — 388.
Montefalco (Ort bey Fuligno), Kunstwerke II. 257 — 258.
Morsello Cili II. 25.
München, Kunstwerke I. 225 — 226, III. 40 — 41, 64 — 66, 67, 109 — 116, 147.
Musivmalerey I. 170 — 172, 175.

N.

Nachahmung in der Kunst I. 114 — 121, II. 217.
Nanni II. 240.
Naturalisten I. 36 — 37.
Natürlichkeit in der Kunst I. 24 — 33, 37 — 40, 59 — 68, 71 — 77, 80 — 83.
Neapel, Kunstwerke II. 64 — 65.
Neuere Kunst, ihr Ursprung II. 2 — 4; ihr Gegenstand II. 391 — 399, III. 81; Ursachen welche bis auf Raphael ihre Entwickelung aufgehalten und nach Raphael ihren frühen Verfall bewirkt haben,

a) Malerey II. 398 — 407, b) warum die neuere Bildnerey hinter der alten zurückgeblieben und bald zurückgekommen, dagegen die Malerey ein entschiedenes Uebergewicht erlangt hat II. 408—420.
Nicolas von Pisa I. 272 — 273, II. 140, 144 — 154, 157—158, 399.

O.

Oelmalerey, wann sie in Italien aufgekommen II. 261.
Oertlichkeit, ist allen Kunstwerken aufgeprägt I. 78 — 80.

P.

Pacchiaretto II. 212, III. 45.
Padua, Schule von II. 394; Kunstwerke zu P. II. 68.
Parabuoi II. 23.
Parma, Kunstwerke I. 265 — 266.
Parnaß (Gemählde Raphaels) III. 84, 142.
Pavia, Kunstwerke I. 192 — 193, III. 26 — 27, 173, 175 — 177.
Perugia, Kunstwerke I. 245—246, II. 38, 296, 297, 311, 312, 317 — 318, 322 — 323, 331 — 332, 334, 339, 346 — 347, III. 42, 48 — 49, 53, 56 — 57, 74, 146 — 147.
Perugino II. 310, 323, 324, 325, 328, 336 — 349, 352, 400, III. 15, 25, 26, 27, 29, 31, 77, 82. — Ueber sein Verdienst II. 336 — 337; über die früheste Zeit seines Lebens, seine Lehrer, seine Jugendwerke II. 337 — 339; seine Blüthezeit, die zwey Epochen derselben II. 339, erste Epoche, wo er sich an das Studium der Natur hielt II. 339 — 341, zweyte Epoche, wo er sich der Idee hingab und das Naturstudium vernachlässigte II. 341 — 345; seine späte Zeit, wo er im Erstreben des Vortrefflichen nachließ II. 345 — 348.
Pienza, Kunstwerke II. 177 — 182.
Pieri, Castellino II. 25.
Pietro, Niccolò di II. 224 — 226.
Pinturicchio II. 320, 324, 330—336, 400, III. 29, 46, 47, 56—57.
Piombo III. 108.
Pisa, Campo santo II. 69 — 70, 229, 260 — 261; sonstige Kunstwerke I. 344 — 345, II. 158, 224—225, III. 202 — 205, 207.
Pistoja, Kunst daselbst I. 255; Kunstwerke I. 263 — 264, II. 271, 303.
Pollajuolo, Antonio del II. 268, 269, 299 — 302.
Pollajuolo, Piero del II. 269.
Prato, Kunstwerke II. 270 — 271, 274.

Q.

Quellen der Kunstgeschichte, wie oberflächlich man sie oft behandelt II. 91 — 92.

R.

Rafaellino del Garbo II. 276.
Raphael I. 33 — 35 (über einen Brief von ihm), 66, 79, 117, 119, II. 64, 334, 337, 346, 347, 348, 349 — 351, 388 — 390, 396 — 397, 413 — 414, 416, III. 3, 10 — 143, 146; was ihn vor allen neueren Künstlern auszeichnet III. 3, 10 — 21; seine Jugendwerke III. 22 — 76; seine Leistungen zu Rom unter Julius II.

III. 77 — 120; unter Leo X. III. 121 — 143. — R. legt den ersten Grund bey seinem Vater III. 22, Bilder aus dieser Periode III. 23 — 24, seine Hülfe an mehreren Arbeiten des Perugino III. 25 — 29, über die dunkle Zwischenepoche zwischen der bey seinem Vater und der beym Perugino III. 29 — 35, seine eignen Arbeiten und Theilnahme an fremden in seiner florentinischen Epoche a) III. 35 — 58, b) (die von strengem Studienfleiße zeugen) 58 — 69, c) die Grablegung (das letzte Bild aus dieser Epoche) 69 — 70; Spuren, daß R. sich um diese Zeit schon fremder Hülfe bedient III. 70 — 71; seine Hülfe an Arbeiten des Fra Bartolommeo III. 71; andere Jugendarbeiten, deren Zeit der Verfasser nicht hat untersuchen können III. 73 — 75; allgemeine Uebersicht dieser ganzen Jugendperiode III. 75 — 76; was Raphael dem Pabste Julius II. empfahl III. 77 — 79; wann er nach Rom gegangen III. 79; die Disputa, seine erste Arbeit in Rom III. 79 — 80; Beurtheilung dieser Arbeit und seines damahligen Standpunktes in der Kunst III. 80 — 90, über seine Nachahmung des Michelangelo insbesondere III. 90 — 97; kurze Recapitulation von Raphaels Gange in der Kunst III. 98 — 99; seine Arbeiten in den vaticanischen Stanzen unter Julius II. III. 99 — 106; seine übrigen Werke zu Rom unter diesem Papst, und zwar: Arbeiten die fälschlich in diese Zeit gerechnet werden III. 106 — 107, Bildniß Julius II. III. 107 — 109, das Bildniß Raphaels, Untersuchung ob es das seinige sey III. 109 — 116, weibliche Bildnisse, besonders der Fornarina III. 116 — 117, Madonna della Seggiola III. 117, Madonna von Fuligno III. 118, die Vision Ezechiels III. 118 — 120, die heil. Cäcilia III. 120; Raphaels Arbeiten für Leo X., und zwar: in den Stanzen III. 121 — 124, die Logen III. 124, Brand des Borgo III. 125, Bildniß Leo X. III. 125, die Tapeten III. 125; Raphaels Arbeiten unter Leo X., auf welche dieser Fürst keinen Einfluß ausgeübt, und zwar: die Sibyllen III. 126 — 127, Madonna del pez III. 127 — 129, Madonna di S. Sisto III. 129 — 132, spasimo oder Kreuztragung III. 132, Transfiguration III. 132, andere Arbeiten, besonders solche die Raphael nur geleitet, Andere ausgeführt haben III. 133 — 136; über den Vorwurf daß R. in seinen letzten Lebensjahren zurückgeschritten sey III. 136 — 138; Raphaels mythologische Arbeiten in dieser letzten Zeit 138 — 143.

Ravenna, Bauwerke III. 198, 200, 210 — 211.

Razzi II. 385 — 388.

Ridolfo III. 70, 71.

Robbia, Luca della II. 241 — 242, 287 — 295, 363 — 372, 395 — 396.

Rom, Kirche la Pace III. 94, 106, 126 — 127; Paulskirche I. 269, 302, 303 — 304, II. 156 — 157; Peterskirche II. 69, 301 — 302; Kirche des heil. Praxedis I. 239 — 240, 246 — 248; sixtinische Kappelle II. 268, 272, 340 — 341, III. 90 — 94, 122; Vatican I. 241, 242, 300 — 302, 306 — 307, 353, II. 254 — 255, III. 19 — 20, 51 — 52, 79, 99 — 106, 107, 118, 121 — 126, 127; sonstige Kunstwerke I. 151, 165, 195, 198 — 202, 203 — 205, 222 — 225, 243 — 244, 245, 266 — 268, 270 — 271, 273 — 275, 277, 299, II. 174, 250, 307, 332, 333, 334 — 335, 341 — 342, III. 36 — 37, 69 — 71, 94, 137, 142 — 143.

Römische Kunsteigenheiten I. 78 — 79.
Roselli, Cosimo II. 265 — 268, 272, 274, 276, 309, 400.
Rossellini, Antonio II. 298.
Rossellini, Bernardo II. 180 — 182, 193 — 200.
Rovezzano, Benedetto da II. 299.
Ruseruti II. 174 — 175.

S.

Salviati III. 136.
Sandro Botticelli II. 269, 272 — 273, 277, 309, 394, 396.
Sano di Pietro II. 313.
S. Gimigiano (bey Siena) II. 109 — 111, 286.
S. Pietro in Grado (Kirche auf dem Wege von Pisa nach Livorno) I. 345 — 346, III. 182 — 183.
Sanzio, Giovanni III. 22 — 23.
Sarto, Andrea del III. 147.
Säule, in der Baukunst III. 158, 159, 160, 161.
Schönheit I. 134 — 157, III. 5 — 9, 81 — 84. — Die verschiedenen Vorstellungen vom Schönen I. 134 — 136; welcher Menschengattung ein Urtheil über Schönheit zustehe I. 136, Abtheilung innerhalb des Schönen I. 136 — 137; a) Schönheit die nur auf einem sinnlichen Wohlgefallen am Schauen beruht I. 137 — 140, b) auf bestimmten Verhältnissen von Formen und Linien I. 140 — 144, c) auf einer in das geistige Bewußtseyn greifenden Symbolik der Formen, welche ein gewisses sittlich-geistiges Wohlgefallen erregen I. 144 — 146; über die Vereinigung mehrerer dieser Arten der Schönheit I. 146 — 147; Schönheit in der Kunst I. 147 — 157.
Schule von Athen (Gemählde Raphaels) III. 80, 84, 100.
Seele, die menschliche, als Hauptgegenstand der Kunst I. 10 — 12.
Segnatura, camera della (im Vatican zu Rom) III. 79, 85, 96, 99 — 101.
Settignano, Desiderio da II. 298.
Sibyllen (Gemählde Raphaels) III. 94, 106, 126 — 127.
Siena, Dom II. 5 — 10, 12 — 13, 106 — 107, 123 — 142, III. 42 — 47, 113; Gemähldegallerie I. 297 — 298, II. 218 — 219; öffentlicher Palast II. 95 — 96, 102 — 105, 226 — 229; sonstige Kunstwerke I. 334 — 336, 344, II. 99, 100 — 102, 105 — 106, 195 — 201, 219 — 220, 386.
Sienesische Schule II. 19 — 27, 92 — 112, 211 — 212, 313. — Sie blüht früher auf als die florentinische II. 19 — 21; frühe Maler II. 21 — 26; fernerer Beweis ihrer frühen Blüthe II. 26 — 27; Simone di Martino und Lippo di Memmo II. 92 — 98, die beyden Lorenzo oder Lorenzetto II. 99 — 108, Barna II. 109 — 112.
Signorelli II. 333, 387 — 388.
Soddoma III. 45.
Sophienkirche zu Constantinopel (Bau) III. 191 — 194, 197.
Spagna II. 347, 348 — 349, III. 146.
Spalatro, Bauwerke III. 162.
Spello (bey Fuligno), Kunstwerke II. 335 — 336.
Spinello II. 67, 224, 226 — 229.

Spitz-

Spitzbogen, in der Baukunst III. 224 — 227.
Spoleto, Dom (Kunstwerke) I. 332 — 333, II. 269 — 270; Bauwerke III. 177.
Sposalizio (Gemählde Raphaels) III. 48, 50.
Squarcione II. 394.
Stanzen des Vatican III. 99 — 106, 107, 121, 125 — 126, 127, 145.
Stefano II. 83.
Styl I. 85 — 106, III. 18. — Ursprung dieses Wortes I. 85, Bedeutung des Wortes bey den Italienern I. 85 — 86, unrichtiger Begriff, den einige Neuere damit verbinden I. 86, berichtigte Definition I. 86 — 87; daß der Styl aus einem Gefühl der Beschränkung der Kunst durch den Stoff entspringt I. 87 — 88; Eintheilung der Forderungen des Kunststoffes in allgemeine und besondere I. 88; Uebereinstimmung der räumlichen Verhältnisse, das allgemeinste Stylgesetz I. 88 — 91; Stylgesetze welche die Bildnerkunst besonders I. 91 — 94, die welche allein die Malerey I. 95 — 100; Beleuchtung des Vorschlags, statt S t y l zu sagen d a s K u n s t s c h ö n e I. 101 — 102; noch Allgemeines über den Styl I. 102 — 106.
Symbol I. 45.
Symbolische Darstellung I. 24.

T.

Theorie und Praxis, ihr Gegensatz im Kunstgeschmack III. 4, 9.
Theile der Kunst I. 3 — 4.
Thorwaldsen I. 92.
Tiberio d'Asisi II. 348.
Tizian III. 11, 13, 14, 17, 103 — 104.
Transfiguration (Bild Raphaels) III. 132 — 133.
Typus, in der Kunst I. 84.

U.

Uccello II. 265.
Ugolino II. 25, 399.
Umbrische Malerschulen II. 221, 310, 313.
Urbano da Cortona II. 201, 203 — 206.
Urbino, Kunstwerke II. 189 — 191, III. 22 — 23.
Ursprung der bildenden Künste II. 1 — 2; U. der neueren Kunst aus dem classischen Alterthum I. 157 — 159, 162, 179.
Urtheil über Kunst, Widerlegung des alten Ausspruchs, daß nur Künstler künstlerische Leistungen beurtheilen können III. 148 — 154.

V.

Vasari I. 36, 283, II. 384, 417, III. 11, 85, 145.
Venedig, Marcuskirche, Kunstwerke I. 175 — 177; Bauwerke III. 198, 207 — 209, 210 — 212; sonstige Kunstwerke III. 39.
Verocchio II. 268, 302 — 304, 337, 338.
Verona, Kunstwerke I. 194.
Vigoroso II. 24.
Villa Farnese, Kunstwerke III. 106 — 107, 140 — 142, 145.

Vision Ezechiels (Bild von Raphael) III. 118 — 119.
Viterbo, Kunstwerke I. 245, II. 175 — 176.
Volterra, Dom I. 251 — 252, II. 258 — 259; sonstige Kunstwerke II. 259 — 260.

W.

Winckelmann I. 4 — 5, 21, 41 — 45, 147 — 148.
Würzburg, Kunstwerke III. 60.

Z.

Zoan. Andrea II. 394.
Zweck der Kunst I. 1 — 4, III. 130 — 131.

Gedruckt bei A. W. Schade, Grünstraße No. 18.

Verbesserungen.

Seite 10 Zeile 8 von oben, für abstracten, lies abstracte.
Das. Zeile 2 von unten, für früher, lies frühe.
Seite 11 Zeile 8 von unten, für das Aechte, unbedingt ꝛc., lies das ächte unbedingt Schöne ꝛc.
— 14 Zeile 8 von oben, für Bekanntschaft ihrer Werke, lies Bekanntschaft ihre Werke ꝛc.
— 50 Zeile 10 von oben, für Gemälden. Gleichzeitig streift, lies Gemälden; streift gleichzeitig. —
— 71 Zeile 14 von oben, für ermangelt, lies mangelt.
— 74 Zeile 8 und 9 von oben, für der genannten raph. Bilder, lies des genannten raph. Bildes.
— 105 Zeile 8 von oben, für Er scheint, lies Es scheint.
— 108 Zeile 5 von unten, für Sebastian Piombo, lies del Piombo.
— 110 letzte Zeile unten, für Viele, lies Vieler.
— 112 Zeile 2 von oben, für Er hat, lies Es hat.
— 123 Zeile 2 von oben, für Willens brachte dafür, lies Willens; brachte daher.
— 142 Zeile 3 von unten, für besonders schönen, lies besonders die schönen.
— 144 Zeile 15 — 16 von oben, für doch nur zu oft — wird, lies wo sie doch — werden.



